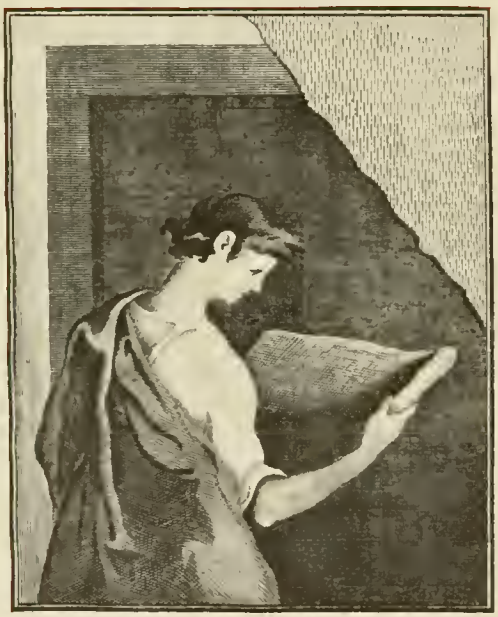


THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/rembrandtundsein00vale

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. XXIX.

REMBRANDT
UND SEINE UMGEBUNG

Taf. I

(zu S. 3.)

UM 1628 (B. 4)

1636 (B. 19)

1648 (B. 22)

UM 1665 (WIEN)

SELBSTBILDNISSE REMBRANDTS

REMBRANDT

UND SEINE UMGEBUNG

VON

WILHELM R. VALENTINER

MIT 7 LICHTDRUCKTAFELN

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1905

ND
653
R4V12

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

MEINEM VATER

INHALTSVERZEICHNIS.

	Seite
Vorbemerkung	1
Einleitender Teil: Zur persönlichen Charakteristik Rembrandts	3
Erster Teil: Aus Rembrandts persönlicher Umgebung	27
1. Rumbartus	29
2. Zur Bezeichnung einiger Radierungen	31
3. Geertje Dircx, die Wärterin des Titus	34
4. Hendrickje in der Zeit von 1645—1652	40
5. Elisabeth Simonsdr. van Leeuwen, Adriaen van Rijns Frau	47
6. Titus und die van Loo's	49
Zweiter Teil: Anmerkungen zu Rembrandts Kunstbesitz	64
1. Italienische Meister	66
a) Mantegna	67
b) Raffael	69
c) Michelangelo	73
d) Lionardo	75
e) Correggio	78
f) Die Venezianer	79
g) Spätere italienische Meister	87
2. Deutsche Meister	91
3. Die Vlamen	98
4. Die Holländer	103
5. Kunstgewerbe und Plastik	113
Schluß	139
Anhang: 1. Tierstudien Rembrandts	147
2. Rembrandt-Literatur seit Gersaint	158

VORBEMERKUNG.

Wer einen auch nur flüchtigen Einblick in die Forschungen über Rembrandt getan hat, weiß, welche Schwierigkeiten es mit sich bringt, sich in ein Gebiet einzuleben, dem andere einen großen Teil ihres Lebens gewidmet haben. Handelt es sich doch hier um einen Künstler, dessen Lebenswerk von einem fast unvergleichlich großen Umfange und zu Untersuchungen mannigfaltigster Art Anlaß gegeben hat. Es besteht, wenn wir bloß die erhaltenen Schöpfungen in Betracht ziehen, aus nicht weniger als etwa 550 Gemälden, gegen 270 Radierungen und nach dem im Erscheinen begriffenen Katalog Hofstede de Groots aus etwa 1500 Zeichnungen. Der Forschung während der letzten Jahrzehnte ist die Feststellung und Ordnung dieses großen Materials in mustergiltiger Weise gelungen. Es geschah dies vor allem in dem unter Mitwirkung Hofstede de Groots herausgegebenen großen Werke W. Bodes, welches sämtliche Gemälde Rembrandts reproduziert, in W. von Seidlitz' kritischem Verzeichnis der Radierungen und in dem genannten Katalog der Zeichnungen von Hofstede de Groot. Wie die Gemälde, so sind auch die Radierungen in den Werken Blancs, Dutuits und Rovinskis durch gute Wiedergaben der Allgemeinheit zugänglich gemacht worden. Von den Zeichnungen ist etwa ein Drittel in dem von Fr. Lippmann begonnenen, von Hofstede de Groot fortgeführten Werk: «Zeichnungen Rembrandts», sowie in den Veröffentlichungen einiger Museen (Albertina, Louvre, Berlin, Dresden, München etc.) und in den «Zeichnungen alter holländischer Meister» (Haarlem, Kleinmann) publiziert.

Parallel mit der Sichtung des Bildermaterials geht die nicht weniger wertvolle Herausgabe der Urkunden, die namentlich von A. de Vries, N. de Roever und A. Bredius ans Licht gezogen wurden.

Was die biographisch und authentisch darstellenden Werke betrifft, so sind besonders vier Namen zu nennen: Vosmaer (1863, 1869,

1877), der zuerst das biographische Quellenmaterial, soweit es damals bekannt war, verarbeitet hat, wenn ihm dabei auch noch keine genügende Kenntnis der Werke zu eigen war; W. Bode (Studien zur Gesch. d. holländ. Malerei 1883 und Einleitung zu den Gemälden Rembrandts 1897 ff.), der den künstlerischen Entwicklungsgang Rembrandts im Anschluß an die erst von ihm zum großen Teil wiederentdeckten Gemälde mit tief eindringendem Blicke gekennzeichnet hat; E. Michel (1893), der auf der so erweiterten Grundlage einen Ueberblick über den Lebensgang und die Werke Rembrandts mit Einschluß der Radierungen und der nach dem jetzigen Stand der Forschung allerdings noch unvollständig zusammengestellten Zeichnungen brachte und C. Neumann (1902), dem es darum zu tun war, die kulturgeschichtlichen und psychologischen Fragen zu beantworten.

Neben diesen Hauptwerken ist auf zahlreiche einzelne Arbeiten Bodes, Hofstede de Groots, v. Seidlitz' u. a. besonders in Oud Holland, in den Jahrbüchern der Kgl. preuß. Kunstsammlungen, im Repertorium für Kunstwissenschaft, in der Zeitschrift für bildende Kunst und der Gazette des beaux arts hinzuweisen. Für die übrige, kaum übersehbare, z. T. treffliche Literatur populärer und ästhetischer Art — die rein künstlerische Auffassung ist am bedeutendsten durch Fromentin vertreten — verweise ich auf das Verzeichnis im Anhang.

An erster Stelle denen, die die Grundlage für die Rembrandtforschung gelegt haben, bin ich wie jeder, der über Rembrandt arbeiten wird, zu größtem Dank verpflichtet. Für diese spezielle Arbeit danke ich noch besonders C. Hofstede de Groot, der mir erlaubte, seinen Katalog der Zeichnungen im Manuskript zu benutzen, und mich auch durch manchen Hinweis gefördert hat. Derer aber, denen ich vor allem meine wissenschaftliche Ausbildung schulde, möchte ich auch an dieser Stelle gedenken: Es sind auf kunstgeschichtlicher Seite mein hochverehrter Lehrer H. Thode und W. Bode, auf geschichtlicher Seite E. Marcks und D. Schäfer, die mir durch Wort und Schrift alle ebenso sehr als Menschen wie als Gelehrte vorbildlich gewesen sind.

EINLEITENDER TEIL.

ZUR PERSÖNLICHEN CHARAKTERISTIK REMBRANDTS.

Es ist bekannt, daß Rembrandt bei seinen Selbstbildnissen vielfach andere Zwecke als den der Aehnlichkeit verfolgte; gleichwohl ist es möglich, eine im wesentlichen zutreffende Vorstellung von seiner äußeren Erscheinung zu gewinnen. Der Künstler war mittelgroß:[1] eine volle, etwas untersetzte Gestalt mit kurzen, kräftig gebauten Gliedmaßen. Sein Auftreten muß fest und sicher, sein Gang breit und wuchtig gewesen sein. Die dicken Handgelenke, an die sich derbe große, kurzfingrige Hände anschlossen, entsprachen dem starken, gedrungenen Nacken, auf dem ein schweres Haupt ruhte. Die Verhältnisse des Kopfes blieben sich in den verschiedenen Zeiträumen nahezu gleich.

Das Gesicht ließe sich in ein breites Rechteck einschreiben, dessen untere Seite mit einem relativ flachen Bogen abschließt. Die bis unter den Mund vertikal herunterlaufende Wangenlinie und das verhältnismäßig hohe Kinn geben diesem Gesicht ein längliches Aussehen; es sind dies Eigentümlichkeiten, die dem niederdeutschen Volksstamm eigen zu sein scheinen, wie zahlreiche Gemälde der niederländischen Malerei, besonders des fünfzehnten Jahrhunderts zeigen und sich heute noch bei Vlamen und Holländern beobachten läßt. Auch die Nase ist

---

[1] Vgl. die Selbstbildnisse in ganzer Figur: das Gemälde um 1631/32 im Museum Kums in Antwerpen (Bode I, 54), das Bild in Kassel um 1639 (Bode IV, 254), die Zeichnung bei Heseltine (Lippmann 94) um 1650 und eine Zeichnung im Louvre. Daß das Kasseler Porträt ein Selbstbildnis ist, beweist abgesehen von der Aehnlichkeit wohl auch die etwas absichtlich versteckte linke (d. h. in Wirklichkeit rechte) Hand, mit der der Maler den Pinsel führen mußte. Daß ihm die Wiedergabe seiner eigenen Rechten, ebenso wie anderen Künstlern, Mühe machte, beweisen mehrere Selbstbildnisse der dreißiger Jahre. In den fünfziger Jahren malt er die rechte Hand ebenso sicher wie die linke.

eher lang als kurz; sie macht aber durch den außerordentlich breiten Ansatz und die Verdickung an der Kuppe einen von unten nach oben zusammengeschobenen Eindruck. Die Stirn ist niedrig, von nicht sehr geschmeidigen, in kurzem struppigem Geschlängel sich rollenden Haaren umgeben, die fast nie ganz bis auf die Achseln fallen. Die fleischigen Teile sind von früh an etwas voll, ja fast schwammig und machen, wie man bemerkt hat, in der späteren Zeit den Eindruck einer etwas ungesunden Fülle. Am Hals zeigt sich bereits bei dem Jüngling die Anlage zu einem doppelten Kinn, aber der untere Bogen der Gesichtslinie, welcher auf einer das Antlitz noch unentwickelt zeigenden frühen Radierung (B 4) einförmig wirkt, wird im Lauf der Zeit durch den reichen Wechsel ausdrucksvoller Runzeln belebt und steigert bei Bildnissen wie jenem, das sich im Besitz v. Mendelsohns in Berlin befindet, den monumentalen Gesamteindruck. Ueberhaupt ist es merkwürdig zu verfolgen, wie mit wachsendem Alter gerade die untere Gesichtshälfte, die ursprünglich einen bäurisch derben Charakter hat, nach und nach eine ausdrucksvolle Falte nach der anderen, besonders ausgesprochen die von den Mundwinkeln bis zu den Nasenflügeln, erhält. Der Eindruck einer urwüchsigen Energie, den der Kopf macht, ist besonders in dem hohen Kinn, aber auch in der straffen Oberlippe und den etwas heraufgezogenen Nasenflügeln begründet. Spricht diese untere Partie des Gesichtes von Hartnäckigkeit, Sinnlichkeit und Leidenschaft, so sammelt sich das geistige Leben wie in einem Brennpunkt in den Augen und ihrer Umgebung; der Reichtum der Formen, in denen sich hier das Wesen des Genies ausprägt, wirkt wie ein Wunder. Aus den etwas zugekniffenen kleinen Augen, deren Pupillen als kleine schwarze Punkte erscheinen, leuchtet ein auffallend eindringlicher Blick, der aber doch nicht an den sicher erfaßten Gegenständen dauernd zu haften scheint, sondern bald träumerisch, bald unheimlich fest in die Weite schweift. Durch das beim scharfen Beobachten notwendige Zusammenziehen der Brauen bildet sich allmählich eine vertikale, tiefe Furche zwischen diesen. Die horizontalen Falten oben auf der Stirn aber, welche einzelnen Bildnissen der späteren Zeit einen schwermütig leidenden Ausdruck verleihen, sind die Furchen, die inneres Erleben gezogen hat.[1]

Sicher hat Rembrandt, wie von Bode hervorgehoben wurde, seine Selbstbildnisse nicht aus Eitelkeit geschaffen. Von Eitelkeit kann über-

[1] Ueber Rembrandts Gesichtsausdruck hat Fromentin einzelne treffende Bemerkungen gemacht.

haupt bei einem großen Künstler nie geredet werden. Aber auch nicht alle, wenn auch zahlreiche Selbstbildnisse sind zum Zweck von bestimmten Studien gemacht, namentlich nicht alle jene, die so sorgfältig wie irgend ein anderes Porträt ausgeführt sind. Das Problem des eigenen Lebens wird wie jeden Menschen so auch den denkenden Künstler beschäftigen. Ein Meister wie Rembrandt ist sich sicher seiner erstaunlichen Fähigkeiten bewußt gewesen. Kein Wunder daher, wenn es ihn selbst interessiert, wie sich das innere Wesen dieses außerordentlichen Menschen in der äußeren Erscheinung bei wechselnder Gemütsverfassung wiederspiegelt. Gerade darin zeigt sich der individualistisch veranlagte Germane, daß er, und sei er auch Künstler, dem Ideenverbindungen wenig, Anschauung aber alles bedeutet, über seine eigene Existenz nachsinnt. Daher denn auch die großen nordischen Künstler wie Rubens und Dürer, noch mehr aber Rembrandt, sich viel und gern mit ihrem eigenen Wesen, mit Selbstbildnissen beschäftigt haben. Freilich mag bei anderen derartigen Werken auch wieder eine ganz naive künstlerische Freude an der eigenen äußeren Erscheinung zum Ausdruck kommen, ein berechtigter Stolz, der dem Künstler Interesse an der Art seines Auftretens der Welt gegenüber verleiht. Deshalb sind Selbstbildnisse der Künstler — man denke an Dürer oder Rubens — vielfach Werke, die mit größter Liebe ausgeführt sind.

Auch die Tracht Rembrandts kann manches lehren, das für sein Wesen wie für den Geist seiner Zeit bezeichnend ist.

Künstlerische Rücksichten, aber auch die der Mode sind für seine häufig wechselnde Barttracht bestimmend gewesen. Von 1620 bis 1640 etwa, herrschte der Spitzbart, der anfangs länger getragen wurde, dann wohl nur noch als Henri quatre bestehen blieb.[1] Rembrandt ließ sich zuerst nur einen Schnurbart stehen, um 1634 trug er kurze Zeit einen ihm nicht gut zu Gesicht stehenden Backenbart, den er, ehe er lang gewachsen war, wieder fallen ließ. Erst um 1639, zu einer Zeit, in der er in hohem Ansehen stand, folgte er der Modetracht, einen langen Schnurbart und einen kleinen spitzen Kinnbart zu tragen. Es war auch in diesem Jahr, daß er sich, vielleicht das einzige Mal in seinem Leben, in dem freilich sehr malerischen Ausgehkostüm der Zeit porträtiert hat. Wol von der Mitte der vierziger Jahre bis zum Ende seines Lebens herrschte die Mode des kurzen Schnurbartes und der

[1] Ueber die Haartrachten der Zeit vgl. einige Bemerkungen bei W. Burger: Amsterdam et la Haye 1858, S. 26 und 27.

Fliege; das Gesicht war im übrigen glatt rasiert; die Perücke mit langen bis auf die Schultern fallenden Locken kam auf. Rembrandt ging sehr bald zu der neuen Barttracht über. Seinem künstlerischen Geschmack mag dies entsprochen haben; denn seine Gesichtsformen kamen ohne einen verdeckenden Bart am charakteristischsten zum Ausdruck, wie ihn denn auch Selbstbildnisse aus verschiedener Zeit mit glattem Gesicht zeigen. An der Unnatürlichkeit der Perücke nahm er Anstoß. Seinem Sohn Titus ließ er von früh an die prächtigen langen Locken stehen, deren natürliche Fülle bis auf die Schultern herabfiel.

Auf der größeren Zahl seiner Selbstbildnisse hat sich Rembrandt mit einer Kappe oder dem Hut auf dem Kopfe dargestellt. Dies entspricht der Sitte der Zeit, nach der es gebräuchlich war, einen Hut auch im Innenraum zu tragen. In den frühsten Radierungen jedoch vermeidet er die Kopfbedeckung, da er auf die Wiedergabe der wirr um das Haupt fliegenden Haare für seine Ausdrucksstudien nicht verzichten konnte. Im Verlauf der dreißiger Jahre und später noch hin und wieder trägt er, wahrscheinlich selbstkonstruierte Federhüte und Künstlerkappen entsprechend dem ganzen bunten Kostüm, mit dem er sich damals, auf das Malerische bedacht, ausstaffierte. Später legt er kein großes Gewicht mehr auf Mannigfaltigkeit der Kleidung; er gibt sich meist so, wie er gerade in seinem Atelier ausschaute. Da trug er einen einfachen, den ganzen Körper bedeckenden Kittel, der an der Hüfte mit einem Tuch umwickelt war, und entweder den zylindrischen Hut oder eine einfache, manchmal auch selbst gewickelte Mütze. Während er sich in den dreißiger und noch in den vierziger Jahren teils aus Liebhaberei, teils im Interesse des Verkaufes in allerhand Kostüme steckt, malt er sich gegen Ende der vierziger und in den fünfziger Jahren auf Zeichnungen, Radierungen und Gemälden gern bei der Arbeit. Er hat die Sicherheit und Freiheit gefunden, sich als das aufzufassen und zu charakterisieren, was er ist, als Künstler, in aller Schlichtheit, in aller seiner inneren Kraft und hat damit echt holländische Eigenschaften ins Große gesteigert.

Die Sitte, den Hut im Hause auf dem Kopf zu tragen, zwang den Meister früh, sich an das schwierige Problem zu gewöhnen, Köpfe zu malen mit breitkrämpigen Hüten, die für gewöhnlich einen für die Porträtähnlichkeit wichtigen Teil durch einen scharf abschneidenden Schlagschatten überdeckten. Ein großer Maler wird die Fähigkeit besitzen, jede Mode seiner Kunst dienstbar zu machen, wie dies am augenscheinlichsten ein Blick auf Velasquez lehrt. Rembrandt benutzt nament-

lich in späterer Zeit den durch den Hutrand geschaffenen Schlagschatten für eine tiefe und geheimnisvoll wirkende Charakteristik des oberen Gesichtsteiles. Bei den Gruppenporträts scheinen ihm anfangs freilich die Hüte gar zu ungeeignet für einen geschickten und wechselvollen Aufbau der Komposition. In der Anatomie trägt nur Tulp die Kopfbedeckung. Die große Mannigfaltigkeit der Kopfbedeckungen auf der Nachtwache geht sicher auf Inspiration des Künstlers zurück. Je älter aber Rembrandt wird, desto weniger wird es ihm Bedürfnis, die Außenwelt nach seinem Sinne äußerlich umzugestalten. Er nimmt sie wie sie ist, wenn er auch ihr inneres Wesen seiner Anschauung unterzwingt. Bei der Anatomie des Dr. Deymann trugen schon die Männer der obersten Reihe Zylinder, die inzwischen Mode geworden waren; sie sind geschickt für einen gradlinigen Abschluß der Komposition, wie er dem Künstler in dieser Zeit entsprach, verwertet.[1] Bei den Staalmeesters ist allen die Kopfbedeckung belassen; nur der Diener steht unbedeckten Hauptes, nicht weil es des Künstlers Wunsch war, sondern weil er in Anwesenheit hoher Herren den Hut nicht tragen durfte. Dies läßt sich wenigstens nach dem gleichen Verhältnis des Dieners zum Herrn auf der Radierung des Uytenbogaert annehmen.

Ueber Rembrandts persönliches Wesen und über seinen Entwicklungsgang als Menschen ist zuerst von Vosmaer eingehender, dann von Anderen an verschiedenen Stellen gehandelt worden. Vielleicht ließe sich dem bei einer Durcharbeitung der Urkunden und des Bildermaterials noch einiges hinzufügen. Hier beschränke ich mich nur auf einen mit Rücksicht auf das Folgende gegebenen Ueberblick.

Gleich vielen andern großen Künstlern hat auch Rembrandt sich aus niederem Stande und schlichten Verhältnissen durch eigene Mühe und Arbeit emporgearbeitet. Er verkehrte in seiner besten Zeit mit angesehenen Persönlichkeiten und die wenigen Briefe, die wir von ihm besitzen, lassen darauf schließen, daß seine gesellschaftliche Bildung derjenigen der Hochgestellten, mit denen er verkehrte, nichts nachgab. Aber auch sein Wissen hat er, soweit es die Kunst betraf, zu einer für seine Zeit ganz erstaunlichen Vielseitigkeit ausgebildet. Durch einen unsäglichen Fleiß — wenn man die Zahl seiner Werke überblickt — und kraft seines Genius in erstaunlich schneller Entwicklung hat er diese Höhe erreicht. Diese Entwicklung setzt aber, wie es scheint, nicht sehr früh ein. Rembrandt war kein Wunderkind.

---

[1] Vgl. die Zeichnung bei J. Six in Amsterdan (Lippmann-Hofstede de Groot I, 56.)

Nach der jetzigen Kenntnis seines «Werkes» ist es nicht sehr wahrscheinlich, daß sich noch viele vor 1627 entstandene Schöpfungen finden werden. Daß er vorher auf Wunsch seiner Eltern vielleicht manches, ja mehr, als üblich war, für seine Ausbildung getan hat, dürfen wir aus seinem Besuch der Universität schließen. Im Latein wird er sich doch wohl, obgleich Sandrart von dem Gegenteil überzeugt ist, einige Kenntnisse erworben haben; er wird zum mindesten die lateinischen Unterschriften unter einigen seiner Porträtradierungen haben lesen können. Auch die deutsche Sprache ist ihm vielleicht nicht fremd geblieben, da in seinem Inventar von 1656 drei deutsche Bücher ausdrücklich genannt werden. Daß er hebräisch gut verstanden habe, ist nicht wahrscheinlich, da er sonst wol nicht auf der hebräisch beschriebenen Gesetzestafel des Moses im Berliner Bild beim achten Gebot einen Buchstaben aus Versehen ausgelassen und er das folgende Gebot mit besserer Raumeinteilung geschrieben hätte. Doch sind andererseits, wie ich mir habe sagen lassen, die Buchstaben auf diesem Bild und auf der Predigt Johannes des Täufers in Berlin mit so leichter Hand geschrieben, daß man nicht gut annehmen kann, daß er die Buchstaben, ohne sie zu kennen, an nebensächlicher Stelle so genau abgemalt habe.[1]

Wenn Rembrandts früheste Arbeiten auf der einen Seite, bei einem Vergleich mit seinen späteren Werken, den Anfänger verraten, so ergibt eine Gegenüberstellung dieser Erstlingswerke mit den Bildern seiner Lehrer oder seiner gleichaltrigen Zeitgenossen die Tatsache einer von vornherein sich äußernden ganz erstaunlichen Begabung. Dies verdient hervorgehoben zu werden, da Neumann von der sich doch schon vom ersten Werke an zeigenden Fähigkeit, eindringend zu charakterisieren, erst gelegentlich der Schöpfungen der vierziger Jahre zu sprechen beginnt. Mit dem Studium der Ausdruckswiedergabe, mit der Beobachtung des Menschen, der in enger Umgebung einsamen

[1] Nach Mitteilung von Adalbert Merx ist für die zehn Gebote auf dem Mosesbild die Fassung des 2. Moses 20, 2—17 benutzt und zwar, wie es scheint, nach einer handschriftlichen, nicht gedruckten Vorlage. Auf dem Stirnband des Pharisäers auf der Predigt des Johannes steht oben: Jave (= Jehovah), ähnlich wie auf dem jüngsten Gericht des Lukas von Leiden. Die Inschrift auf dem herunterhängenden Ende des Bandes ist nicht zu entziffern. Die Art der Schrift auf der Hanna im Tempel beim Earl of Ellesmere ist in der Reproduktion bei Bode nicht im einzelnen zu erkennen. — Ueber die Frage, ob Rembrandt hebräisch konnte, vgl. auch J. Six, Oud Holland XV, S. 2. Dagegen Hofstede de Groot, Oud Holland XIX, S. 809. Die hebräischen Inschriften auf dem Moses in Berlin und dem Belsazar beim Earl of Derby sind neuerdings von Joh. Dyserinck, De Nederlandsche Spectator 1904 S. 160 u. 315 besprochen worden.

Gedanken nachhängt und selbst im Beisein Anderer tiefinnerlich sich mit sich selbst beschäftigt, beginnt seine Tätigkeit, während das Interesse an einer weiteren Umgebung, an der Landschaft erst mit der Mitte der dreißiger Jahre einsetzt. Wenn auch seine schnell erwachte, innerlich erregte Phantasie sich gleich in Kompositionen äußern muß, so beschränkt er sich doch in seinen eigentlichen Studien ganz auf das Nächstliegende. Mit der ehernen Konsequenz des Genies erobert er, im Kampf seines Wollens mit dem Können stetig vorwärts dringend, ein Ausdrucksmittel um das andere. In den zahlreichen Porträts der frühen Zeit, namentlich in denen vom Anfang der dreißiger Jahre, machte der doch vorwiegend mit malerischer Anschauung begabte Künstler eine ausgezeichnete Schulung exakter Zeichnung durch. Es zeugt von seinem Feuereifer bei der Arbeit, wenn er die vielen Aufträge, die sicher nicht immer nach seinem Sinn waren, übernahm und sich dadurch zwang, der Formensprache Herr zu werden. Bei dieser strengen Selbsterziehung und der Energie, mit der sich der im besten Sinn leidenschaftlich ehrgeizige Jüngling im Alter von 26 Jahren zu einem der ersten Maler der vornehmen Amsterdamer Gesellschaft emporrang, bei dem erstaunlichen Fleiß, den er bei dieser Tätigkeit entfaltete, kam ihm der ausgeprägte Sinn für Häuslichkeit, der ihm als nordischem, als holländischem Künstler von früh an zu eigen war, zugute. Er macht sich die nächste Umgebung künstlerisch zu eigen, indem er immer wieder seinen Vater, seine Mutter, ein Mädchen (vermutlich seine Schwester), und einen alten Mann, der wohl auch ein Verwandter gewesen ist, porträtiert; alles Menschen, die, abgesehen von seiner Mutter, keinen eben bedeutenden Eindruck machen. Lust an der Arbeit und intimes häusliches Empfinden wirkten hierfür zusammen.

Als dann der junge Meister aus dem engen Kreis in die große Weltstadt Amsterdam kommt, da erweitert sich schnell sein Blick, bei aller Konzentration auf bestimmte Aufgaben, wie es die Porträts waren, in wunderbarster Weise. Aus der Zeit des unsicheren, aber doch schon genialen Suchens und Experimentierens tritt er in eine Periode, die Bode treffend als die des Sturmes und Dranges bezeichnet hat. Wie einer, der immer zwischen dem Wunsch, im Stillen zu arbeiten und in der weiten Welt zu stehen, hin und her gezogen wird, so scheint jetzt Rembrandt die ganze Vielseitigkeit des Lebens und des Schaffens umfassen zu wollen und der welterobernden leidenschaftlich überschäumenden Jugendkraft die Zügel zu lassen. Zugleich aber freut sich der Vielgeschäftige, sich eine eigene stille Häuslichkeit zu

gründen. In Amsterdam werden ihm die großen künstlerischen Bestrebungen und Taten der Zeit bekannt; er nimmt zahlreiche Anregungen auf, um sie für sich zu verwerten. Er will dramatischer als Rubens, lebenslustiger als Franz Hals und drastischer und derber als Brouwer sein.[1] Er will die Herzen bald durch gewaltsame Tragik innerlich erschüttern, bald durch derbe Komik[2] zum Lachen zwingen. Während er die Repräsentanten der vornehmen Welt kühl und vornehm porträtiert und ihnen nur hier und da in etwas übertrieben lebendigen Gesten einen Funken von seinem eigenen Feuer verleiht, ist er in Genreszenen, die er in dieser Zeit besonders gerne konzipiert, wahrhaft volkstümlich und ausgelassen. Ueberall spiegelt sich in den Werken die eigene lebensfrohe Stimmung wieder. Und begreiflich genug; mußte doch den jungen Rembrandt die Anerkennung der Welt innerlich erheben; mußte ihn doch auch das Glück im Hause immer wieder die nötige Ruhe für seine anstrengende Tätigkeit verschaffen. Zahllose Zeichnungen aus dem Familienleben sind aus dieser Zeit erhalten.[3] Darstellungen behaglicher Innenräume schließen sich ihnen an.[4] Die Freude an Tieren, besonders an Haustieren, ist in der Zeit der Ehe mit Saskia, besonders rege.[5] Heitere kräftige Sinnlichkeit, die aber nie absichtlich und daher nie unkünstlerisch wirkt, bricht sich oft genug Bahn.[6] — In der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre beginnt nun auch das Interesse an der freien Natur sich geltend zu machen. Auch hierin, wie in allem andern verrät sich das vollständige Ausreifen der Persönlichkeit, die eine Welt in ihrem Innern trägt. Wenn er nach genauen Studien im Freien daheim neue, ungesehene Landschaftsbilder auf der Leinwand entwirft, dann spiegelt sich in diesen von seinem Geist innerlich völlig umgewandelten Natureindrücken die persönliche Seelenstimmung am besten wieder. Und diese Stimmung ist dramatisch leidenschaftlicher Art. Von den Freuden und Schmerzen

---

[1] Vgl. im folgenden die Anmerkungen zu Rembrandts Kunstbesitz.

[2] Ueber die humoristischen Darstellungen in dieser Zeit vgl. die Bemerkungen zu den Tierstudien Rembrandts (Anhang).

[3] In Jan van de Capelles Inventar werden 135 Zeichnungen «sijnde het vrouwenleven met Kinderen van Rembrant» aufgeführt (Oud Holland 1892, S. 37). Nach Hofstede de Groot befindet sich vermutlich ein Teil dieser Serie jetzt in Stockholm.

[4] Auf eine Nebenbeschäftigung Rembrandts weist uns vielleicht eine Stelle im Inventar, in dem een verkeerbordje genannt wird. Darnach kannte der Künstler das zu seiner Zeit und auch heute noch in Holland beliebte Triktrakspiel.

[5] Vgl. im Anhang: Rembrandts Tierstudien.

[6] Außer naheliegenderen Darstellungen ist z. B. an die sog. große Judenbraut B 340, an die Flora bei Buccleugh u. a. zu erinnern.

innerer Kämpfe wissen die schwarzen Wolken, die über verdunkelte Ebenen hinjagen, und die Bäume, die standhaft dem Tosen der Elemente widerstehen, zu erzählen. Wie die ersehnte Verheißung eines trotz allem nicht verwehrten Friedens schließt sich wohl am Horizont der Himmel auf und sendet goldne Nachmittagsstrahlen in den brausenden Wolkensturm.

Im Jahre 1642 stirbt Saskia. Dies ist ein tief eingreifender Einschnitt in Rembrandts Leben gewesen. Aeußerlich wuchs des Künstlers Ansehen noch bis über die Mitte der vierziger Jahre hinaus. Innerlich aber vollzieht sich schon vorher eine Wandlung in seinem Wesen. Auch andere Gründe, die nicht mehr zu erkennen, müssen neben Saskias Tod hierfür mitbestimmend gewesen sein. Eine ruhigere und abgeklärtere Freude an den Schönheiten der äußeren Erscheinung der Welt tritt ein. Koloristisch ist er jetzt am mannigfaltigsten. Die individuelle, scharfe Charakteristik, nach der seine angeborene Anschauung drängt, reizt ihn zwar immer noch, aber, wie man bemerkt hat, weniger als in anderen Zeiträumen. Es scheint, als wolle er sich sammeln, von der Welt zurückziehen, die ihm indes in mildem, reinem Licht vor Augen steht. In dieser Zeit hauste er als Witwer eine Reihe von Jahren allein mit seinem kleinen anmutigen Sohn Titus vereinsamt; denn dessen Amme, die bei ihm lebte, wird ihm geistig und seelisch nicht viel haben geben können. Wohl schon vor 1648 aber beginnt die Neigung zu Hendrickje, einem Mädchen, deren freundliche Schönheit zu Titus stimmte. Und beide stimmten zu Rembrandts Wesen in dieser Zeit. Unvergleichliche, träumerisch phantastische Schöpfungen wie das Mädchen mit der Medaille in der Hand bei R. Hoe in New-York, die Vision Daniels in Berlin u. a. entstehen und aus dieser Stimmung entwickelt sich wachsend die Sprache ergreifender, ruhiger Erhabenheit, die Rembrandt um die Mitte der fünfziger Jahre eigen ist, vorbereitet durch harmonische und tiefsinnige Werke wie das Hundertguldenblatt, der barmherzige Samariter und das Emaus im Louvre. —

Der zweite große äußere Einschnitt nach Saskias Tod ist die Bankerotterklärung Rembrandts im Jahre 1656. Wol schon vorher setzt der durch eine andere Kunstanschauung des Publikums bedingte Rückgang des äußeren Erfolges seiner Kunst ein. Man hat neuerdings die äußeren und inneren Erlebnisse Rembrandts völlig voneinander trennen wollen. Als ob dies — und zumal bei einem Genie — möglich wäre! Mit seiner Kunstsammlung hat Rembrandt einen Besitz hergegeben, den er nicht nur äußerlich mit unendlicher Mühe, Liebe

und Kunstverständnis, sondern auch innerlich sich erworben hatte. Von ihm sich zu trennen, mußte die schmerzlichste Erfahrung für ihn bedeuten. Kleinliche Geldangelegenheiten, die sicher nicht seine Sache waren, bereiteten ihm jetzt dauernd Sorgen. Hendrickje und Titus mochten ihm freilich manches abnehmen; aber die eine war eine junge Frau einfacher Herkunft, der andere ein wenn auch früh entwickeltes Kind. Wie konnten sie dem Mann, der in die Sechziger kam, in die Jahre, die man als die Jahre des Pessimismus bezeichnet hat, innerstes Verständnis entgegenbringen und ihm die Freude an einer Welt wiedergeben, die ihn selbst nicht mehr achtete! Aber dem Leiden entrang sich auch in diesem Leben das größte Schaffen. Die unbegreifliche Tiefe der letzten Schöpfungen läßt sich mit Worten nicht schildern. Wer sie in sich nacherlebt, dem muß es unverständlich bleiben, wie von C. Neumann die moralische Größe des Meisters in Zweifel gezogen werden konnte, zumal sich aus den Urkunden nichts Positives herauslesen läßt, das einen solchen, die Lauterkeit des Genies antastenden Zweifel rechtfertigen könnte.

Dies gibt zu einer kurzen Betrachtung über Charaktereigenschaften Rembrandts Anlaß. Wie jeder große Künstler, der sein eigenes ganzes Wesen dem halben der Welt entgegensetzt, war er sicher leicht erregbar und aufbrausend. Sonst wäre er wohl nicht so oft vor Gericht gefordert worden; auch die Erklärung, die er bei der Angelegenheit der Geertje Dirx abgiebt, läßt sich wol nur aus augenblicklich leidenschaftlicher Hartnäckigkeit begreifen.[1] Daß er mit Recht, besonders gelegentlich der Nichtachtung seiner Kunst, sich nicht nachgiebig zeigte, beweist die Verhandlung mit dem Portugiesen, welcher behauptete, das bei Rembrandt bestellte Porträt sei nicht ähnlich.[2] Auf der anderen Seite aber muß ihm große Freundlichkeit und feste Treue zu eigen gewesen sein. Die Liebe zum Vater, dessen Bildnisse auf keinen besonders liebenswürdigen Charakter schließen lassen, verrät er ebenso wie die zur Mutter in den zahlreichen Porträts, die er bis zu ihrem Tod von ihnen gemacht hat. Sicher nicht ohne Grund hing Saskia mit jener tiefen Hingebung, wie sie in ihrem Testament sich äußert, an dem Künstler, mit dem auch sein Sohn Titus allezeit in bester Beziehung stand. Aber auch mit seinen Geschwistern, mit Lisbeth und Adriaen van Rijn, ebenso mit Saskias Verwandten scheint Rembrandt gut gestanden zu haben. Wie Saskia bewährte Hendrickje,

[1] Oud Holland 1899, S. 5.
[2] Oud Holland 1899, S. 3.

soviel wir beurteilen können, bis zu ihrem Tod dem Meister treue Hingebung und Liebe. Nur mit Geertje überwarf sich Rembrandt, wenn auch erst nach sechsjährigem Zusammensein, und ihm allein wird man in diesem Fall sicher nicht die Schuld zuschieben dürfen. Mit den Eltern der Braut seines Sohnes hat er mindestens fünfzehn Jahre im Verkehr gelebt. Von seinen dauernden Freundschaften zeugen Werke seiner Hand. Das Bildnis des Manasse ben Israel radierte er 1636 und noch 1654 illustrierte er dessen Werk. Den Coppenol hat er um 1632, später um 1653 und 1658 porträtiert. J. P. Zoomer bezeichnet Rembrandt auf einem schönen Exemplar des Hundertguldenblattes, das ihm der Künstler verehrt hatte, als seinen intimen Freund. Endlich kann, so wenig wie an seiner Güte und Freundlichkeit, an seiner Freigebigkeit gezweifelt werden. Saskia, Hendrickje, aber auch Geertje empfangen reichen Schmuck von ihm als Geschenk; letztere auch ein Bildnis von ihm. Das Porträt des Titus, über das dessen Frau in ihrem Testament verfügt, das Bildnis, das die alte van Loo ihrer Tochter vermacht, sind ebenso wahrscheinlich Gaben Rembrandts gewesen und aus den Briefen an C. Huygens erfahren wir, daß der Künstler aus Dankbarkeit dafür, daß jener ihm die Aufträge vom Prinzen Friedrich Heinrich verschafft hatte, ihm ein großes Werk verehrte, das umfangreicher war als die zwei Bilder, die der Künstler damals für 1244 Gulden für den Prinzen malte. Endlich erzählt Baldinucci, daß Rembrandt «sehr freigebig» seinen Besitz an alten Kunstgegenständen den Künstlern, die irgend etwas für ihre Arbeiten hätten brauchen können, zur Verfügung gestellt habe.

Nicht unwesentlich für die Charakteristik eines Künstlers scheint mir die Frage nach dem Verhältnis, in dem er zu der Kultur seines Volkes und seiner Zeit steht. Gründet sich doch die wahre Bildung auf das Verständnis der eigenen Zeit, das einem großen Meister nie fehlen wird.

Ob Rembrandt es verstanden hat, dem höchst entwickelten kulturellen und künstlerischen Leben seiner Tage einen umfassenden Ausdruck zu geben, kann bei einem Blick auf sein gesamtes Schaffen nicht zweifelhaft sein. Fast allen künstlerischen Strömungen, die Holland in dieser Periode bewegten, ist er nahe gestanden und hat diesen verschiedensten Richtungen das Beste zu entnehmen und für sich, soweit es mit seiner Persönlichkeit verträglich war, zu verwerten gewußt. Die Vielseitigkeit seines Wesens bei erstaunlicher Einheit seines Stiles vom ersten bis zum letzten Werk gehört zum bewunderungswürdigsten seiner Kunst. Schon rein stofflich betrachtet, finden wir in seinen Werken

fast jede Gattung der holländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts vertreten: das einfache Porträt (ganze, halbe Figur, Kniestück), das Doppelbildnis, Reiterporträt, Familienbild, das Schützen- und Regentenstück, die Anatomie; ferner die religiösen Darstellungen aus dem alten Testament, den Apokryphen, den Evangelien, aus der Apostelgeschichte und der Heiligenlegende; die holländische Landschaft und die komponierte Landschaft, die freilich nichts von dem künstlichen Charakter der Gemälde italienisierender Richtung hat; das Genrebild humoristischer oder ernster und sinniger Art; mythologische Geschichten und Werke aus der Profangeschichte; Darstellungen toter und lebender Tiere, von den Vögeln, Hühnern, Enten, Pfauen, Ratten, Katzen, Hunden, Kühen bis zu den Kamelen, Löwen, Elefanten, Dromedaren u. a.; endlich das Stilleben und, wenn man will, in den Floras das Blumenstück. Betrachten wir seine Technik, so finden wir von Rembrandt jedes der damals üblichen Instrumente verwandt; aber er kannte auch die verschiedenen Malweisen der Kunst seiner Zeit. Er zeichnet mit Rötel, mit schwarzer Kreide, mit dem Silberstift, mit der Rohrfeder; er benutzt den Stichel und die kalte Nadel, den Lavierpinsel, den Oelpinsel vom dünnsten bis zum Borstenpinsel; er verwertet den Spachtel, den Stil des Pinsels und selbst den Finger beim Malen. Er druckt seine Radierungen auf japanisches und gewöhnliches Papier und zeichnet gelegentlich selbst auf Pergament; er malt auf Metall, auf Leinwand und Hölzer verschiedener Art, gewöhnlich auf Eichenholz, aber auch auf Mahagoni und andere nicht bestimmbare ausländische Holzarten. Er führt seine Werke in der frühen Zeit streng, spitzig und fein, in der Art der ihm vorausgehenden Meister, und später mit einer Breite aus, für die es ein Analogon nur wieder in seinem eignen Lande, in der Kunst des Franz Hals, gibt. Er ist in der frühen Zeit kühl graugrün im Ton, etwa wie die Hals'sche Schule mit ihrer kühlen Farbenskala, in dem späteren warm goldnen Ton bildet er das Ideal anderer Zeitgenossen zur Vollkommenheit aus; manchem Künstler der Uebergangsrichtung vergleicht er sich durch seine grau in grau gemalten Stücke und erhebt sich andrerseits wieder zu einer Fülle leuchtender Einzelfarben, um die ihn manche holländische Maler des späteren siebzehnten Jahrhunderts hätten beneiden müssen. Aber auch in anderer Beziehung vereinigte er bei aller ausgesprochenen Individualität die Tendenzen seiner Zeit. In der architektonischen Formensprache wandte er, wie C. Neumann gezeigt hat, den Ohrmuschelstil an; in der Linienführung zeigt er sich, wie ich später auszuführen versuche, namentlich in den dreißiger Jahren in gewissem Sinne als

Barockkünstler. Holländer durch und durch, und zwar Holländer jener glänzenden Epoche größter Selbstherrlichkeit des Volkes hat er doch, wie sein Inventar zeigt, Verständnis für jene zeitgenössische Richtung gehabt, die Freude an älterer Kunst, nicht zum geringsten an der Renaissancekunst Italiens, fand. Keiner der italienisierenden Künstler freilich aber hat wie er die fruchtbaren Anregungen, die ihm von dieser Seite kamen, zu ganz Neuem zu verarbeiten gewußt. Weiter sehen wir, daß er auch der Vorliebe seiner Zeit für Mythologie, ja für allegorische Vorstellungen nicht fremd geblieben ist. Er dürfte der Meinung gewesen sein, er gebe antike und biblische Stoffe mit einigermaßen historischer Richtigkeit wieder. Ein retrospektives Interesse, das in der glänzenden Entfaltung der klassischen Philologie im damaligen Holland sich betätigte, kommt gelegentlich auch bei Rembrandt zum Vorschein, wie denn schon ein Zeitgenosse an einem seiner Werke historische Treue rühmt.

Endlich sehen wir auch die beiden großen Faktoren der Kultur seiner Heimat, den äußeren des Handels und den inneren des Glaubens, entscheidend sein Wesen und Schaffen bestimmen.

Die zahlreichen Kunstinventare und Verzeichnisse von Auktionen, denen wir einen großen Teil der Kenntnis der holländischen Malerei verdanken, besäßen wir schwerlich, wenn nicht auch die niederländischen Künstler vom Handelsgeist ihres Volkes beseelt gewesen wären. Rembrandt selbst hat, wie es scheint, sein ganzes Kapital im Kunsthandel angelegt. Daher kommt es, daß die meisten Urkunden der letzten 15 Jahre seines Lebens fast ausschließlich seine Finanzgeschichte behandeln, wie dies ähnlich bei keinem anderen großen Meister der Fall ist. Er hatte einen ganz außergewöhnlichen Besitz an Kunstgegenständen. Wir wissen, daß sein Sohn einen kleinen Kunsthandel betrieb, daß er selber mit Kunsthändlern befreundet war. Er muß auf Versteigerungen gewesen sein, auf denen er sich gelegentlich Skizzen von ausgestellten Werken machte; in seinem Besitz waren zwei große italienische Bilder, die ihm nur zum Teil, zur andern Hälfte einem Kunsthändler gehörten. Bekanntlich aber hatte der Künstler in pekuniärer Hinsicht nur Mißgeschick mit der Erwerbung solchen Kunstbesitzes. Wenn die Geschichte, die Baldinucci erzählt, richtig ist, daß Rembrandt bei der Versteigerung von Gemälden und Zeichnungen großer Meister gleich einen so hohen Preis geboten, daß niemand mehr nach ihm steigerte, und er dabei bemerkt habe, er tue dies um das Ansehen des Künstlerberufes zu heben, so wäre hiermit ein erklärender Hinweis auf den idealen Geist, aber die unpraktische, zu

verhängnisvollen Konsequenzen führende Art seiner Erwerbungen gegeben.

Noch in anderem Sinne spielt der Handel eine Rolle in des Meisters Leben, insofern er sich in seinen Werken wiederspiegelt. Er hatte Gelegenheit, in Amsterdam ausländische Kunstprodukte und Kuriositäten zu sehen, wie sie damals in Europa wol in keiner anderen Stadt in gleicher Mannigfaltigkeit zu finden waren. Dem phantastischen Zuge seines Geistes kamen diese Dinge entgegen. Aehnlich war die venezianische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts von den Handelsinteressen der Republik beeinflußt worden. — Wenn Neumann die Freude Rembrandts an Schmuck, Turbanen, Kostümen u. dgl. in Zusammenhang mit dessen Neigung zum Stilleben, das von der Leidener Schule besonders gepflegt wurde, setzt, so muß doch auch das Gefallen am Seltsamen, Fremdartigen, das des Malers Sinn fesselte und entzückte, ja eine gewisse Forscherneugierde, wie sie handeltreibenden Völkern neben Gewinnsucht und Ehrgeiz zu eigen wird, in Betracht gezogen werden. In Rembrandts Inventar kommen die kuriosesten ausländischen Kunstgegenstände vor. Er besaß einen japanischen Helm, chinesische Körbe, einen Napf, auf dem ein Chinese saß, eine Lade mit einem Paradiesvogel, indische Kleider und Miniaturen, Pfeile, Spieße, Bogen, Fächer, Becher, eine indische Tasse und Puderdose, ein Löwenfell, Korallen und seltene Seegewächse, eine türkische Kräuterflasche, alte Gewehre und Blasinstrumente, Hirschgeweihe u. a., einen Abguß nach einem Mohren, venezianische Gläser, spanische Stühle.[1] Bei den schönen Gewändern, die Rembrandt für Saskia hat anfertigen lassen, ist im Einsatz öfters chinesische Rohseide verwertet;[2] auf den Hüten, die der Künstler für seine Frau oder für sich zurecht gemacht hat, sehen wir prächtige Straußenfedern, und häufig hängt Rembrandt seinen Modellen mit reichem Pelz verbrämte Mäntel um. In Zeichnungen treten uns, wie schon bemerkt, Elefanten, Dromedare, Kamele, Löwen, aber auch bunt kostümierte Mohren, deren er einige in Gemälden festgehalten hat, entgegen.[3] Indische Miniaturen hat er nicht nur genau kopiert, sondern auch

---

[1] Die spanischen Stühle werden schon in der venezianischen Relation des Alvise Mocenigo (1548) bei der Charakteristik Spaniens besonders gerühmt und als wichtiger Exportgegenstand der spanischen Industrie bezeichnet (Oestr. Geschichtsquellen, her. von Fiedler, XXX, Abt. II).

[2] Bode IV, Einl. S. 4.

[3] Fr. Hals malte bekanntlich Mulatten, M. de Hondecoeter ausländische Vögel u. s. f.

für Kompositionen verwertet.[1] — In einem höheren Sinne wird man sagen dürfen, daß der weite Horizont der Bildung, der jedem handeltreibenden und gerade dem holländischen Volk dieser Zeit eigen war, auch auf Rembrandt übergegangen ist. Hieraus ist wol das bei einem Künstler von so mächtiger Individualität auffallende Verständnis nicht nur für die ihm näherstehenden Kunstrichtungen, sondern auch für die großen Produkte der Kunst anderer Völker zu erklären. Ja man darf annehmen, daß mit jener Weltkultur, in der Rembrandt lebte, in einer gewissen Weise auch die Vielseitigkeit seiner Kunst zusammenhängt, die wir in diesem Maße unter den großen Malern wohl nur noch bei Rubens, dem Bewohner der andern größten Handelsstadt: Antwerpen, wiederfinden.

Von dieser äußeren Welt reicher Erscheinungen wenden wir zum Schluß den Blick auf die inneren religiösen Ueberzeugungen Rembrandts. Da es sich hier um eine schwierige, öfters erörterte Frage handelt, gilt es, etwas weiter auszuholen.[2]

Die Periode, in die Rembrandts Leben fällt, bildet einen Teil des Zeitalters, das man in der heutigen Geschichtswissenschaft als das Zeitalter großer religiöser Kriege oder besser als das der Gegenreformation und des Calvinismus bezeichnet. Es soll damit gesagt werden, daß in dieser Zeit von der Mitte des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts noch ebenso wie im Zeitalter der Reformation und der Renaissance neben zahllosen politischen, wirtschaftlichen und sozialen Faktoren die Religion die Triebfeder der Zeit ist und auch auf Gebieten, die ihr fern liegen, bestimmenden Einfluß ausübt. Um die Bedeutung der Religion für diese Epoche zu ermessen, braucht nur

---

[1] Neumann will dies, wie mir scheint, mit Unrecht, bei der Rad. B 29 nicht zugeben. Einen völlig überzeugenden Beleg dafür, daß Rembrandt diese Miniaturen verwertet hat, liefert das Gemälde: Esther und Ahasver (Bode IV, 411). — Inzwischen ist von Fr. Sarre: Jahrbücher der Königl. preuß. Kunstsamml. 1904 eine eingehende Zusammenstellung der Kopien nach indischen Miniaturen gegeben worden.

[2] Auf etwas anderem Wege bin ich im wesentlichen zu einem ähnlichen Endergebnis wie H. Weizsäcker (der Protestantismus am Ende des 19. Jahrhunderts, S. 277—300: Rembrandt und die religiöse Kunst der protestantischen Niederlande), dessen treffliche Ausführungen ich erst nachträglich kennen lernte, gekommen. C. Neumanns Kapitel (S. 523—581): «Rembrandt und das religiöse Leben in Holland» ist nicht in jeder Hinsicht einleuchtend. Doch verweise ich für die Charakteristik der hauptsächlichsten kirchlichen Richtungen auf ihn; für die Bedeutung der Kirchlichkeit im privaten und öffentlichen Leben gibt Busken-Huet: «Rembrandts Heimat» (deutsch von v. d. Ropp, 1887) einige Belege. — Bei den historischen Bemerkungen über das Zeitalter der Gegenreformation lege ich die Auffassung von E. Marcks zugrunde.

an die größten Männer dieses Zeitalters erinnert zu werden: an Calvin und Loyola, an Philipp II. von Spanien und die großen Päpste der Gegenreformation, an Coligny, Gustav Adolf und Cromwell. Die andern großen Geister, die weniger ausgesprochen religiös empfanden, wie Wilhelm von Oranien und Elisabeth von England, hatten doch in dieser Hinsicht mit der Anschauung ihres Volkes zu rechnen. Der ersten Hälfte dieser Epoche, in der die Gegenreformation unter geistiger Leitung Roms durch die ausübende Tätigkeit Philipps II. siegreich vordringt und die Hugenotten in Frankreich erliegen, folgt jene andere der Vormacht Englands und der Niederlande, in welcher diese zwei Mächte zusammen mit Gustav Adolf den Protestantismus retten und der katholischen Kirche einen dauernden Wall entgegensetzen. Der Bedeutung dieses Kampfes war man sich damals auf katholischer und protestantischer Seite sehr wol bewußt. Wie man in England den Sieg über die spanische Armada als einen religiösen Sieg feierte, so führte man in den Niederlanden den Krieg gegen die Spanier zugleich um sein Land und um seine Religion. Und hier eben bedeuteten Handel und Glaube die beiden Güter, die man im Kampf am höchsten hielt, das eine die praktische, das andere die ideale Kraft. Im Ringen um diese Existenzfragen kam es durch günstige Umstände, durch den Rückgang Antwerpens im Handel und den Mangel einer Handelskonkurrenz in den nordischen Gewässern, zu der fast unglaublichen Tatsache, daß die kleinen Niederlande zum Mittelpunkt der protestantischen Weltpartei wurden und in der Zeit von ca. 1609—1650 die bedeutendste Machtstellung in Europa hatten.

Die Religion war bei den Besten der Zeit damals von einer Bedeutung im Leben und in der Oeffentlichkeit, wie man es sich heute nur schwer vorstellen kann. Man darf behaupten, daß in der ersten Hälfte des «Jahrhunderts der Theologie», wie man das 17. Jahrhundert genannt hat, die Niederlande auf eng begrenztem Boden die zahlreichsten ernstdenkenden Theologen hervorgebracht haben und die Beschäftigung mit religiösen Fragen in diesem Lande am intensivsten war. Daß das Maß echter Religiosität dementsprechend kein geringes gewesen sein kann, wird man mit einiger Vorsicht annehmen dürfen, wenn auch die dogmatische Spitzfindigkeit bei den gelehrten Theologen vielfach bis zu einem heute unverständlichen Grade ausgebildet war. Fällt doch die Zeit, in der die innere Reformation der Niederlande vor sich ging, in die Periode, die zwischen der Ausbreitung des Protestantismus in Deutschland und der der Reformation Englands

unter Cromwells Herrschaft liegt. Der Höhepunkt dieser inneren Umbildung wird durch das monumentale Werk der Staatenbibel von 1618 bestimmt, ein Werk, das an Bedeutung der Bibelübersetzung Luthers in Deutschland entspricht. Die starke Sektenbildung ist mehr die Folge starker innerer Ueberzeugung in religiösen Dingen als extremer Gefühlsschwärmereien oder Verstandesgrübeleien. Daß das Christentum sowohl in der orthodox-calvinistischen Landeskirche als bei Remonstranten und anderen Sekten streng dogmatischer Art war, ist eine oft hervorgehobene Tatsache. Dies könnte verwundern, wenn man bedenkt, daß nirgends im damaligen Europa so wie in Holland, besonders in Amsterdam, Toleranz geübt wurde. Aber diese Toleranz ist mit heutigen Begriffen gar nicht zu messen. Sie galt mehr praktisch als theoretisch und hatte sich aus den im Leben vorwaltenden Handelsinteressen unwillkürlich ergeben.

Bei solch' großer Bedeutung, welche die Religion als geistige Macht in diesem aus den Befreiungskriegen glänzend hervorgegangenen jungen Staat hatte, muß es auffallen, daß die religiösen Vorwürfe in dem hellsten Abglanz der holländischen Kultur dieser Zeit, in der Malerei, eine relativ untergeordnete Stellung einnehmen, sieht man zunächst von Rembrandt und seinem Kreis ab. Gegenüber den Hauptgattungen der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, der Porträt-, Genre- und Landschaftsdarstellung, treten religiöse Stoffe ganz zurück.[1] Man sollte bei dem Interesse der Calvinisten für das alte Testament annehmen, daß die Stoffe aus diesem Teil der Bibel besonders häufig behandelt worden seien. Wohl ist dies gelegentlich geschehen, im ganzen genommen, aber doch selten. Die Darstellungen aus dem neuen Testament sind eher noch zahlreicher. Aber auch diese sind so wenig vertreten und lassen sich meist so deutlich aus traditioneller Ueberlieferung herleiten, daß sie nicht viel für den Gesamtcharakter der holländischen Malerei bedeuten; sie finden sich — von Rembrandt immer noch abgesehen — beinahe nur bei den Meistern der Uebergangsrichtung und denen der italienisierenden Utrechter Schule und ihre Motive sind meist von der späten italienischen Kunst

---

[1] Die folgenden Bemerkungen stützen sich auf ein Verzeichnis, das ich mir von allen bekannteren religiösen Darstellungen der holländischen Malerei, mit größerer Genauigkeit allerdings nur von denen nach dem neuen Testament, angelegt habe. Ich habe dafür benutzt: Bode, Studien z. Gesch. d. holl. Malerei, Wörmann, Geschichte der Malerei III, 1, die Kataloge der Hauptsammlungen und einer Reihe kleinerer Galerien, und was mir sonst gelegentlich in Sammlungen oder in Büchern begegnet ist.

übernommen. Häufiger wird gemalt: die Verkündigung an die Hirten, die Anbetung der Hirten und der Könige, die Auferweckung des Lazarus und die Predigt Johannis des Täufers. Nur vereinzelt wird die Flucht nach Aegypten, die Berufung des Matthäus, Herodias mit dem Haupt des Johannes, noch seltener Christus am Oelberg und fast garnicht Christus am Kreuz' dargestellt. Die gesamten Passionsdarstellungen kommen in der holländischen Malerei dieser Zeit, außer bei Rembrandt und seiner Schule, überhaupt nicht vor. Eine solche Vernachlässigung der religiösen Vorwürfe durch die meisten Künstler kann sich nun vor allem daraus erklären, daß Werke der Art von dem kauflustigen Publikum, das meist aus reichen Kaufleuten bestand, nicht gesucht waren. Und hieran trug wohl weniger ein Mangel an kirchlicher Gesinnung als die strenge calvinistische Anschauung, der auch die Kirchenmalerei hatte weichen müssen, die Schuld.

Von welcher Bedeutung erscheint im Hinblick auf diese Tatsachen als Offenbarerin der lebendigen religiösen Gesinnung der Holländer jener Tage die Kunst Rembrandts, dessen Stimme ebensoviel gilt wie die Stimmen aller übrigen holländischen Künstler zusammen! Bei ihm spielt das Religiöse schon rein der Zahl der Darstellungen nach eine außerordentlich große Rolle. Er wird etwa gleichviel Darstellungen aus dem alten und neuen Testament geschaffen haben, zu denen noch die Werke aus der Heiligenlegende kämen; erhalten sind von neutestamentarischen mindestens 350. An Zahl und Bedeutung nehmen die religiösen Werke wol die zweite Stelle in seiner Kunst nach den am zahlreichsten vertretenen Porträts ein. An dritter Stelle wären die Genremotive, die freilich der Zahl nach in den Zeichnungen am häufigsten vertreten sind, anzusetzen; und an letzter Stelle die besonders in Zeichnungen immer noch zahlreich genug vorkommenden Landschaften.

Bedenkt man nun, daß Rembrandt sicher nur in wenigen Fällen durch Aufträge dazu kam, religiöse Darstellungen zu schaffen, und namentlich die Zeichnungen der Art meist aus freier Neigung entstanden sein werden, so darf man bei ihm viel mehr als bei einem Künstler, der im Bann bestimmender Tradition stand, auf ein persönliches Interesse an den biblischen Motiven schließen. Welche außerordentliche Bibelkenntnis Rembrandt besessen hat, wird noch deutlicher, als es bisher bekannt war, der Katalog Hofstede de Groots zeigen, der eine Reihe bisher noch unbestimmter Darstellungen erklärt, wie die Beweinung Abels, der Abschied des verlorenen Sohnes, das

Opfer Jephtas, die Erscheinung des Engels auf der Tenne des Arafna, der Tod des ungehorsamen Propheten, Elisa und die Sunamitin, das Wunder der Propheten Elia und Elisa am Jordan u. a. m., alles Motive, die vor Rembrandt überhaupt nicht, oder doch nur ganz selten behandelt worden sind. Auf Darstellungen bekannterer Art aber finden wir zahlreiche Züge, welche verraten, daß Rembrandt nicht aus der Tradition, sondern unmittelbar aus der Bibel sich inspirieren ließ. So sehen wir z. B. bei der Bewirtung der drei Engel durch Abraham (B. 29) hinten den kleinen Ismael, der mit einem Bogen schießt; hier dachte Rembrandt an die Stelle, in der es heißt, Ismael ward später ein guter Schütze. So trägt der kleine Bursche auch auf der Verstoßung der Hagar bei Rembrandt immer Bogen und Köcher. Von der Reinigung des Tempels liest man: Christus stieß um die Tische der Wechsler und die Stühle der Taubenkrämer. Auf der bekannnten Radierung (B. 69) stößt Jesus nicht nur buchstäblich den Tisch des Geldeinnehmers um; hinter dem Tisch stürzt auch ein Mann davon, der einen Korb mit Tauben auf dem Kopfe zu tragen scheint. Ebenso hat Rembrandt alle einzelnen Etappen der Erzählung des Tobias oder des Gleichnisses vom barmherzigen Samariter mit großer Treue nach dem Wortlaut der heiligen Quelle wiedergegeben und Aehnliches mehr.

Es wird wohl immer eine schwer zu beantwortende Frage bleiben, inwieweit formale Faktoren oder geistiger Gehalt eines Stoffes bei der Wahl von Vorwürfen für den großen Künstler bestimmend sind. Gewiß wird aber aus der Art der Auffassung des Stoffes ein Rückschluß auf die mehr oder minder große seelische Anteilnahme des Schaffenden zu ziehen sein. Wie jeder wahre, tieffühlende Künstler hat auch Rembrandt immer aus einem Nacherleben heraus gestaltet. Von dem seelischen Gehalt seiner Schöpfungen abgesehen, sprechen sehr unmittelbar hiervon einzelne Inschriften auf seinen Zeichnungen. Unter eine Darstellung der Ehebrecherin vor Christus (München) hat der Künstler geschrieben: Zoo jachtig om Christus in syn antwoordt te verschalken, kon de schrift . . . antw. . . niet afwachten (d. h. aus lauter Uebereifer, um Christus in seine Antwort zu verstricken, können sie, d. h. die Pharisäer, die Antwort der Schrift, d. h. der Worte, die Christus in den Sand schreibt, nicht abwarten). Dies ist kein Bibelzitat, sondern drückt ganz naiv seinen Aerger über die Pharisäer aus. Neben einer Zeichnung, die den blinden Belisar zeigt (Berlin), stehen die Worte, die ein geradezu rührendes Mitgefühl für den Dargestellten ausdrücken: Erbarmt U over een armen bellisaro die nochtans (einst)

wel was in groot aensien door syn manhaftige daden en door de Jaloesy (Neid) is verblindt.

Daß Rembrandt seine biblischen Darstellungen auch historisch treu wiedergeben wollte, beweist das schon oben angeführte Lob Ph. Angels, welcher rühmt, daß der Künstler bei der Hochzeit Simsons die Gestalten beim Mahl liegend gemalt habe; auch hat er sich vielleicht aus gleichem Grund die Stiche von «Gantz Jerusalem» und den Flavius Josephus angeschafft.

Was nun aber die Frage anbetrifft, welcher Konfession Rembrandt angehörte, ob er Calvinist oder, wie Michel, Weizsäcker und Neumann nach Baldinucci annehmen, Menonit gewesen ist, so ist sie mit Bestimmtheit bis jetzt wohl noch nicht zu entscheiden. Die Sicherheit, mit der Neumann Baldinuccis Angaben, die sich doch in mancher Hinsicht als unzuverlässig erwiesen haben, folgt, vermag ich nicht zu teilen. Porträtiert hat Rembrandt calvinistische[1] und menonitische Geistliche und wohl auch mit Theologen beider Richtungen verkehrt. Saskia und ihre Verwandten, ebenso Hendrickje waren calvinistisch; ebenso sind Rembrandts Kinder calvinistisch getauft. Freilich läßt sich daraus noch nichts Bestimmtes für diesen selber folgern und solange noch kein sicherer gegenteiliger Beweis vorhanden ist, muß man mit der Angabe Baldinuccis rechnen. Dogmatisch streng in seinen Anschauungen aber dürfte der Künstler, wie Neumann dies ausgeführt hat, in keinem Falle gewesen sein. Darstellungen von Heiligen wären nicht im Sinn eines strengen Calvinisten gewesen. Rembrandt hat sich freilich gerade für die Wahl dieser Stoffe offenbar mehr von der Kunsttradition oder von der Freude am Stoff, als von religiösen Motiven, leiten lassen. Er hat den h. Franziskus, h. Anastasius, h. Martin und häufig den h. Hieronymus dargestellt, aber einmal auch die h. Katharina; wenigstens läßt sich das Rad neben der sogenannten kleinen Judenbraut (B. 342) nicht wol anders erklären. Auch die große Judenbraut (B. 240) könnte nach der Analogie diese Heilige vorstellen, zu deren Gelehrsamkeit die Rolle in der Hand wohl passen würde. Auf einer Zeichnung in München scheint die h. Magdalena,[2] auf einer anderen die Versuchung des h. Antonius dargestellt zu sein und die

[1] Der Geistliche bei Carstanjen, der die Instutiones Calvini neben sich hat war sicher auch strenger Calvinist.

[2] Wenigstens kann mit der Frauengestalt, die nach der Beschreibung de Groots einen Totenkopf vor sich hat, den sie anschaut, wol nur diese Heilige gemeint sein.

bekannte Radierung von 1639 zeigt den Tod der Maria; alles Stoffe, die zu einem Erbgut der Kunst geworden waren.

Stand aber Rembrandt auch nicht auf orthodoxem Boden, so haben wir andererseits ebensowenig Grund anzunehmen, daß er freiere Anschauungen gehabt hätte, als sie einem freidenkenden Menschen seiner Zeit im allgemeinen eigen waren, und etwa gar liberale Gesinnungen nach heutigen Begriffen besessen hätte. Er hat vermutlich wie seine Zeitgenossen geglaubt, daß alles, was in der Bibel steht, wahr sei. Die genaue Wiedergabe der Einzelheiten der biblischen Erzählung, das Bestreben historisch getreu darzustellen, ein Bestreben, das nicht aus einem erst unserer Zeit seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts eigenem historisch kritischen Sinn erklärt werden darf, läßt sich vielleicht gerade aus dieser Anschauung begreifen. Auch an den Wundern Christi, die er wie kein anderer zu veranschaulichen gewußt hat, wird der Künstler nicht gezweifelt haben, ebenso wie er andererseits dem Glauben seiner Zeit an die Alchimie, nach dem sog. «Faust» zu schließen, gehuldigt hat.

Die Bibel war für Rembrandt das Buch aller Bücher, das ihn durch sein ganzes Leben begleitete. Michel hat darauf hingewiesen, daß er seine Mutter öfters mit der h. Schrift in der Hand abgemalt habe; und wir dürfen annehmen, daß sie es war, die ihn zuerst mit den h. Geschichten vertraut gemacht hat. Vielleicht war unter den Gründen, die bestimmend dafür wurden, daß Rembrandt zu Lastmann geschickt wurde, wie Vosmaer gelegentlich bemerkt, auch jener maßgeblich, daß dieser Künstler unter den andern gleichzeitigen Amsterdamer Meistern gerade als Maler religiöser Stoffe bekannt war. Später finden wir in Rembrandts Inventar von 1656 unter den wenigen Büchern, die er besaß, «een oude bijbel»; auch in seinem Nachlaß, in dem sonst kein Buch genannt, wird die Bibel verzeichnet.[1] — Auch die wenigen Briefe, die von Rembrandt erhalten sind, können hier angeführt werden; denn sie zeigen wenigstens das Eine, daß er sich ebenso wie viele seiner Zeitgenossen einer mit religiösen Ausdrücken gemischten Redeweise gelegentlich bediente. Den einen Brief schließt er mit den Worten: «wenschende U alle geluck ende heijl ter saelicheijt Amen...»; einen andern: «ende naer mijne hartelijke groetenissen aen Mijn heer ende aen UE naesten vrienden allen godt in landuerijgen gesondtheyt

[1] Oud Holland 1884, S. 103. Weizsäcker, a. a. O., S. 297. In Rembrandts Inventar von 1656 werden übrigens nicht nur 5 Bücher aufgeführt; außer den 5 von Weizsäcker aufgezählten Werken werden noch 15 nicht näher charakterisierte Bücher erwähnt.

bevolen . . .»: ein ähnlicher Passus findet sich in einem dritten Brief; einem vierten fügt er die Worte an: «ende wensche dat ue godt lanck in goeden gesondtheijt ter saelicheijt spaeren werde.» Auf seine Gesinnung läßt sich hieraus freilich nicht unmittelbar ein Schluß ziehen, da es sich, wie aus anderen Künstlerbriefen (an C. Huygens) hervorgeht, hier um gebräuchliche Formeln handelt, doch ergibt sich aus dem etwas abweichenden Schluß, den zwei weitere Schreiben haben, wie aus den angeführten Stellen doch so viel, daß er kein konventionelles Schema für derartige Verabschiedungen gebrauchte.[1]

Welche Bedeutung für den Künstler das Christentum gegenüber der Wissenschaft haben mochte, darauf weisen vielleicht allgemein zwei Tatsachen hin: dem Alchimisten (B. 270) erscheint am Fenster eine visionäre Scheibe, in deren Mitte das Monogramm Christi sich befindet; und auf dem Hundertguldenblatt hat er dem Petrus den Kopf des Sokrates, einem andern Jünger den des Erasmus gegeben, «die Weisheit des Altertums und der Renaissance zu Füßen Christi», wie man bemerkt hat![2]

Hält man nun zu allen diesen die entscheidende Tatsache, daß Rembrandts religiöse Darstellungen durchaus einen tief innerlichen, schlicht frommen und wahren Eindruck machen, so kann kein Zweifel darüber bestehen, daß Rembrandt im höchsten Sinn religiös empfunden haben muß. Freilich ist Neumann gegen eine solche Beweisführung, die aus den Werken des Künstlers auf dessen Persönlichkeit schließen will, aufgetreten, ja er konnte auf Grund solcher Auffassung am Ende seines Werkes zu der mir unbegreiflichen Behauptung gelangen, daß Rembrandt, kurzweg gesagt, kein großer Mensch gewesen wäre — denn dem Meister Unredlichkeit vorwerfen, heißt doch nichts anderes, als seine ethische Größe angreifen! Aber trotz dieser Theorie ist Neumann selbst am Ende seines Kapitels über Rembrandts religiöse Kunst so weit gegangen, aus dessen letzten Werken, die er in der Auffassung mystisch findet, auf einen durch nichts näher zu begründenden Zusammenhang mit der Mystik Jakob Böhmes zu schließen.[3] Auch scheinen mir die Meinungen der ver-

[1] Einen Hinweis auf Rembrandts Anschauungen gibt auch der Spruch, den er Burchard Großmann, einem Deutschen, 1634 ins Stammbuch schreibt: een vroom gemoet, acht eer voor goet.

[2] Hofstede de Groot, Repert. f. Kunstw. XIX, 380.

[3] Ebensowenig ist die auch nur aus den Werken Rembrandts gefolgerte Auffassung begründet, daß dieser in der Jugend dem Rationalismus (S. 572 und 578) gehuldigt habe. Denn ich kann nicht finden, daß den Künstler bei den religiösen Darstellungen der ersten Zeit vor allem nur das Streben möglichst wirk-

schiedenen Forscher über die Frage, ob Rembrandt religiös empfunden habe oder nicht, keineswegs so extrem zu sein, wie Neumann sie darstellt. Von der absurden Ansicht Ruskins abgesehen sind sie doch darin einig, daß Rembrandt dem Geist der Bibel entsprechend in schlichter, tief innerlicher Weise die religiösen Stoffe wiedergegeben habe. Und dies besteht zu Recht, ob man nun das soziale Element, das Mitleid mit den Armen und Elenden hervorhebt, das in einem Werk wie dem Hundertguldenblatt so ergreifend wie wohl in keinem zweiten Kunstwerk zum Ausdruck kommt, oder ob man in dieser großen Kunst den echt protestantisch religiösen Geist findet, ja in Rembrandt den größten künstlerischen Verkünder dieses Geistes erkennt.

Ueberblicken wir die religiösen Darstellungen anderer Zeiten und großer Künstler, so sehen wir — und darauf hat H. Thode öfters hingewiesen — daß in der nordischen Kunst entsprechend dem auf den Kern des Christentums dringenden Glauben die Passion Christi immer eine besonders große Rolle gespielt hat. Und gerade die Innerlichsten und Größten, wie Dürer und Grünewald, haben in diesen Stoffen ihrem Wollen und Können den gewaltigsten, erschütterndsten Ausdruck verliehen. So auch in Italien alle diejenigen, die von leidenschaftlicher Kraft des Fühlens getrieben dem nordischen Empfinden besonders nahestehen, wie vor allem Giotto, Mantegna, Donatello und Michelangelo. Bei ihnen allen läßt sich mit großer Sicherheit die Hinwendung zum Leiden Christi einmal aus religiösen Bewegungen der Zeit,[1] andererseits aus persönlichen Erlebnissen erklären. Nicht anders ist es bei Rembrandt. Stehen seine Werke in tiefem Zusammenhang mit der religiösen Geistesrichtung seines Volkes, so erhalten wir einen Hinweis auf das persönliche Erleben, das sie zeitigte, durch die Tatsache, daß er die ergreifendsten Passionsdarstellungen in jener Zeit des Leidens geschaffen hat, da er erfahren mußte, wie sein Ansehen mit einem Male sank und zugleich die unglücklichsten äußeren Verhältnisse über

---

lichkeitsgemäß zu gestalten, geleitet habe. Die sich von vornherein äußernde Phantasie und Freude an tiefer Charakteristik scheint mir eben, wie ich schon an anderer Stelle bemerkte, zu wenig hervorgehoben worden zu sein. Auch ist beiläufig der alte Breugel kaum so beschränkt gewesen, daß er, wenn er den bethlehemitischen Kindermord malte, es für selbstverständlich erachtete, Bethlehem könne nicht anders ausgesehen haben als eine niederländische Dorfgasse. Der große Humorist wird gewußt haben, warum er diese Geschichte in Holland mitten im Winter spielen ließ.

[1] Bei Grünewald, der in Aschaffenburg und Kolmar tätig war, könnte man an einen Zusammenhang mit den in diesen Gegenden sich extrem äußernden revolutionären Bauernbewegungen denken.

ihn hereinbrachen. In eben jener Zeit von ca. 1653—1660 hat er besonders viel mit Christi Leiden sich beschäftigt,[1] das letzte datierte Gemälde, das er ein Jahr vor seinem Tod schuf, ist die unvergleichliche Geißelung Christi in Darmstadt gewesen.

---

[1] Ich stelle hier einige zusammen:
1653: die drei Kreuze, B. 78,
um 1654: die Grablegung, B. 86,
1654: die Kreuzabnahme, B. 83,
1655: Ecce homo, B. 76,
um 1655 werden die beiden Zeichnungen der Grablegung im Teylers Museum in Haarlem und in Berlin entstanden sein,
um 1655 das Abendmahl, Zeichnung im Louvre.
um 1656 (? s. im folgenden; nach Bode um 1646): Christus an der Martersäule (?), bei Carstanjen, Berlin,
um 1656 (n. Michel): Christus vor Pilatus, früher bei Sedelmeyer, jetzt bei Kann, Paris,
um 1656: Verleugnung Petri, Eremitage,
um 1656: Zeichnung gleichen Gegenstandes bei F. Seymour Haden, Woodcote.
um 1657: Christus am Oelberg, B. 75,
um 1657: Christus am Oelberg, Zeichnungen in Hamburg, Dresden u. a. O.
um 1660: eine Reihe von Christusköpfen, Bode IV, 412—417.

ERSTER TEIL.

AUS REMBRANDTS PERSÖNLICHER UMGEBUNG.

Die auf Bildnisse des Meisters bezüglichen Hypothesen, die im folgenden den Betrachtungen zugrunde gelegt werden, konnten in Ermangelung urkundlichen Materials der Hauptsache nach nur auf Stilkritik begründet werden. Die Identität einer Persönlichkeit in verschiedenen Porträts festzustellen, hat große Schwierigkeiten. Der einzige Maßstab für den Vergleich ist das Augenmaß, das allerdings durch Studien nach der Wirklichkeit, durch kunstgeschichtliche Uebung und durch längere Vertiefung in die Werke eines und desselben Künstlers etwas geschult werden kann, aber doch Täuschungen sehr ausgesetzt bleibt. Jeder, der sich mit solchen Untersuchungen beschäftigt hat, weiß, wie verschiedenartig die Erscheinung eines Kopfes je nach dem ihm gegenüber eingenommenen Augenpunkt ist. Wollte man nicht berücksichtigen, wie sehr sich derselbe Kopf von oben oder unten oder vom Profil gesehen gegen die Enfacestellung verschieben kann, so könnten Porträts der Saskia, der Hendrickje oder Selbstbildnisse Rembrandts immer wieder mit Fragezeichen versehen oder unbestimmte Namen eingeführt werden. Bei Rembrandt kommen noch eine Reihe von Momenten hinzu, die besonders zu beachten sind.

Zunächst die Beleuchtung. Sie läßt vielfach die Gestalten älter erscheinen als sie in Wirklichkeit sind, besonders dann, wenn sie scharfe Züge haben (vgl. z. B. die späteren Bilder von Titus). Neumann hat hierzu gelegentlich der Besprechung des Porträts des Jan Six einige Bemerkungen gemacht. Unter Umständen — allerdings wird dies seltener vorkommen — kann aber die Beleuchtung, wenn sie voll und gleichmäßig gegeben ist, auch jünger machen (vgl. z. B. das Berliner Bild der Hendrickje mit einigen anderen gleichzeitigen,

oder das Selbstbildnis. Bode V, 346 mit 348, das einen jüngeren Eindruck macht.) Weiter kann die Beleuchtung aber dasselbe Gesicht auch sehr verändert erscheinen lassen. Vergleicht man etwa die Hendrickje auf dem Berliner Bild (Bode VI, 437) mit dem Porträt bei Kann (438), so macht es den Eindruck, als säßen auf letzterem die Augenbrauen höher und die Augen weniger tief in ihrer Höhlung, was sich daraus erklärt, daß bei diesem Bild die Beleuchtung mehr von vorne und unten gegeben ist.

Ein zweites wichtiges Moment ist von Bode mehrfach betont worden. Die meisten Bilder nach Gestalten aus der Umgebung Rembrandts, die er öfters gemalt hat, sind «mehr oder weniger Studien, die der Künstler zum Teil in phantastischer oder genrehafter Weise ausstattete und bei denen ihm die photographische Aehnlichkeit der Züge erst in zweiter oder dritter Linie stand, gerade wie es bei manchen seiner eigenen Bildnisse der Fall ist». Man darf daher auch nicht erwarten, daß man da, wo Rembrandt, ihm bekannte Personen bewußt oder unbewußt in seinen Kompositionen verwertet hat, Gesichter finde, die Zug um Zug mit porträtartigen Studien nach dem Modell übereinstimmten. Freilich hat Rembrandt eine so treffsichere Hand und ein so gutes Gedächtnis bei der Wiedergabe bekannter Gestalten besessen, daß die charakteristischen Formen gleichwohl meist zum Ausdruck kommen.

Endlich kommt bei Rembrandt noch in Betracht, daß er bei der Wiedergabe des gleichen Modelles den Gesichtsausdruck sehr stark wechseln läßt. Hierbei mag z. T. die verschiedene Stimmung des Modelles, in der Hauptsache aber wol des Künstlers eigene Stimmung die Veranlassung gewesen sein. Man darf bei der Bestimmung von Aehnlichkeiten also kaum den Ausdruck des Gesichtes berücksichtigen, sondern allein möglichst stabile Gesichtsformen und Gesichtsverhältnisse in Vergleich ziehen. Freilich stellt man eine Reihe Porträts derselben Person nebeneinander, so zeigt es sich, daß Rembrandt doch immer bei aller Verschiedenheit der malerischen Auffassung dem individuellen Charakter des Modelles gerecht wird. Titus sieht uns fast immer mit träumerischen, oft wehmütig dreinschauenden Augen an, während aus Hendrickjes Bildern dem Beschauer stets ihr heiteres, freundliches Wesen entgegenleuchtet.

Bei einem Vergleich von Profil- und Enfacebildnissen ist an die Tatsache zu erinnern, daß derselbe Kopf von der Seite gesehen, einen etwas älteren Eindruck als in Vorderansicht macht, da die Züge im Profil markanter zum Ausdruck kommen. Auf die Profillinie bei

von vorne gesehenen Gesichtern ist nur auf die Weise zu schließen, daß man die Tiefe der Schatten, wie die an der Nasenwurzel und unter dem Mund und die meist den Verlauf der Nasenlinie angebenden aufgesetzten Lichter nach ihrer Stärke bemißt. Freilich kann jener Schatten durch hellere Beleuchtung gemildert sein. Ein etwas sichereres Mittel ist, nach dem Augenmaß eine Senkrechte vom Ende des Nasenflügels auf die Mundlinie zu ziehen und zu prüfen, wie weit die Mundlinie übersteht. Diese Entfernung bleibt bei Profil- und Enfaceansichten nahezu gleich; doch wird man finden, daß bei der Seitenansicht die Mundlinie infolge der sich scheinbar zusammenschiebenden Nasenflügeln einen um weniges längeren Eindruck als bei der Vorderansicht macht.

---

1. Rumbartus.

Um 1636 kommt in Rembrandts Zeichnungen sehr häufig ein etwa einjähriges Kind vor, das zusammen mit seiner Mutter oder Amme wiedergegeben ist. Da Rembrandt vorher kaum Kinder gezeichnet hat, so ist es sehr wahrscheinlich, daß die Studien nach Saskia gemacht wurden und in dem Kind der am 15. Dezember 1635 getaufte Rumbartus zu erkennen ist.

Daß es sich in den zahlreichen Zeichnungen um dasselbe Kind handelt, ist deshalb anzunehmen, weil es öfters offenbar mit der gleichen Mutter und der gleichen Amme dargestellt wird und Rembrandt für Studienzwecke gerne immer wieder dasselbe Modell benützte. Das gleiche Kind hat ihm wohl auch die Vorlage für die Pfannkuchenbäckerin und den Ganymed in Dresden geliefert. Da beide Darstellungen schon 1635 datiert sind, so müßte man allerdings nach dem Alter des Kleinen annehmen, daß Rumbartus schon in der ersten Hälfte des Jahres geboren worden wäre. Wie dem auch sei, in den folgenden Jahren scheint mir derselbe Junge mit fortschreitendem Alter noch mehrmals vorzukommen. Und zwar finde ich ihn auf folgenden Darstellungen verwertet:

um 1636 Abraham, Isaak liebkosend, B. 33.
» 1636 die Zeichnung Joseph seine Träume erzählend, bei Six in Amsterdam L. Hdg. 7.
» 1636 Juda fordert Benjamin, Handz. d. Albertina.
» 1636 Zeichnung des verlorenen Sohnes, in Haarlem, L. 167.
» 1636 oder 1637 Zeichnung der Verstoßung der Hagar, im British Museum, L. 101.

um 1637 Verstoßung der Hagar, B. 30.
» 1638 Zeichnung: Juda fordert Benjamin, bei Bonnat in Paris, L. 174.
» 1638 die ähnliche Zeichnung, in Amsterdam, L. Hdg. 70.
» 1638 Joseph seine Träume erzählend, B. 37.
» 1640 Begrüßung der Maria und Elisabeth, Buckingham Palace, Bode IV 241.
» 1640 Verstoßung der Hagar in Brighton, Bode, IV 240.
» 1641 ? Ismael und Hagar an der Quelle Sur, in Dresden, L. 100.

Zwei porträtartige Studien nach dem gleichen Jungen sind vielleicht:
um 1636/7 die Zeichnung in Stockholm, L. Hdg. 10.
1641 Bildnis eines Knaben, B. 310.

Um von dieser reizenden Bildnisradierung auszugehen, so haben schon Vosmaer (S. 530 u. 616) und Michel (S. 609) dagegen Einspruch erhoben, daß darin Wilhelm II. zu erkennen sei. Das Alter hat man mir allgemein auf sechs bis sieben Jahre angegeben. Dies paßt gut auf das Geburtsdatum des Rumbartus. Auch dürfte man mir zugeben, daß der Junge auf der Traumdeutung Josephs (B. 37) der gleiche ist, wie jener, der auf der Begrüßung der Maria und Elisabeth, auf der Verstoßung der Hagar von 1640 und auf der Zeichnung der Hagar an der Quelle Sur dargestellt ist. Der Kopf des Kindes ist dick und groß und sitzt tief in den Schultern, die untere Gesichtspartie ist etwas zusammengedrückt und vorgeschoben. Die Nase ist gerade, aber setzt sehr breit an, die Stirn ziemlich hoch, von struppigem kurzen Haar umgeben, das auf die Schultern in etwas wirren dünnen Locken herabfällt. Der ältliche Ausdruck und der dicke Kopf ist zwar den holländischen Kindern auf den Genredarstellungen des 17. Jahrhunderts meist eigen und findet sich auch heute noch öfters in der Wirklichkeit. Doch unterscheidet sich der Junge merklich von den andern Kindern, die Rembrandt später gemalt hat, besonders von Titus. Auf der Porträtradierung sieht der Junge freilich kindlicher aus, da Nase und Mund etwas kleiner und feiner gezeichnet sind; doch ist die Zeichnung der Augen, der Haare und der ganzen Gesichtsform (vgl. die linke untere Wangenlinie mit der des Gesichtes auf B. 37) sehr verwandt. Auch sind die rundlichen Körperformen, die schon bei dem Ganymed auffallen, wie auf der Radierung von 1638 zu erkennen. Weiter ist mit diesem Bildnis die Porträtzeichnung (L. 10) zu vergleichen. Hier findet man unschwer dieselben Züge: die hohe Stirn, die schmalen Augen mit den hochsitzenden Brauen, das breite, etwas vorgeschobene Untergesicht. Doch scheint die Zeichnung gegenüber der Porträtradierung einige Jahre früher entstanden zu sein.

Trotz des etwas ältlichen Gesichtes ist das Kind kaum älter als drei bis vier Jahre. Die Haare sind noch kurz, doch schon wirr aufgesträubt. Sie sind sehr ähnlich gezeichnet wie bei dem in Kinn, Nase und Mund verwandt gebildeten Kopf auf der Zeichnung des verlorenen Sohnes (L. 107). Auf den anderen genannten Darstellungen ist der Knabe mehr oder weniger genau verwertet. Auf der Zeichnung der Hagar, die sich über den verdursteten Knaben beugt, ist Ismael zweimal wiedergegeben. Es macht den Eindruck, als seien die Studien nach einem toten Kind mit eingefallener Brust, steif am Körper liegendem Arm und scharfen Zügen gemacht; und wenn die Vermutung nicht zu vage wäre, könnte man denken, daß der tote Rumbartus hier wiedergegeben sei. — Da der Junge in den folgenden Jahren nach 1641 nicht mehr vorkommt, so kann man annehmen, daß, falls die Hypothese richtig ist, Rumbartus in diesem oder dem folgenden Jahre vor Saskias Tod gestorben sei.

Das Kind erinnert mit dem großen Kopf, dem breiten Untergesicht, der breiten Nase, den kleinen Augen und dem struppigen Haar im Gegensatz zu Titus eher an Rembrandt, während dieser mit seinem feinen, mädchenhaften Gesicht an Saskia denken läßt.

---

2. Zur Bezeichnung einiger Radierungen.

In dem Inventar Clemen de Jonghe's vom 11. Februar 1679 (Oud Holland 1890, S. 180) kommt ein «werk van Rembrant» vor, das für die Benennung einiger Radierungen Rembrandts Anhaltspunkte gibt. Vermittelst dieses Verzeichnisses ist man zuerst darauf aufmerksam gemacht worden, daß Rembrandt seinen Vater porträtiert habe, da hier eine Radierung nach diesem aufgeführt wird.

Zu der Radierung des Titus (B. 11) bemerkt v. Seidlitz in seinem Verzeichnis: Die Benennung sei nur vermutungsweise nach der Aehnlichkeit mit Rembrandt gegeben; doch passe der Stil des Blattes durchaus zu dem Alter des Dargestellten. Bei de Jonghe kommt nun ein «Titus conterfeytsel» vor. Da keine andere Radierung in Rembrandts Werk als die genannte nach dem Alter des Titus in Frage kommen kann, so ist dies eine sichere Bestätigung für eine Hypothese, die zuerst von Claussin aufgestellt, dann von Middleton, Michel und andern aufgenommen wurde. — Mit dem «Raetsheer van sijn majestijt in Poolen» kann nur das Selbstbildnis mit dem Säbel von 1634 (B. 18) gemeint sein. Denn wir dürfen von der Voraussetzung ausgehen, daß schwer-

lich eine Radierung Rembrandts verloren gegangen ist und daß de Jonghe nur echte Radierungen besaß. Diese Bezeichnung ist deshalb von Interesse, weil sie die von Bode gelegentlich der gleichzeitigen gemalten Selbstbildnisse ausgesprochene Vermutung bestätigt, daß diese Porträts in phantastischer Tracht unter irgend welchem geheimnisvollen Titel in den Handel kamen.

Drei Porträtradierungen werden in dem Verzeichnis aufgezählt, die bisher noch nicht bekannt sind:

Schipper Gerbrandts soontjen
Capiteyn Eénbeen
Conterfijtsel van Smyters.

Bei dem erstgenannten Blatt ist mit der Bezeichnung «soontjen» nicht etwa Anhalt dafür gegeben, daß der Dargestellte ein Kind war, da das Deminutiv in dem Verzeichnis öfters ohne Rücksicht auf das Alter der Personen gebraucht wird (Lieve vrouwtjen, vroutgen aen de putt, swemmertjens = die badenden Männer B. 195) und wie auch sonst in Inventaren der Zeit eher mit Bezug auf das Format des Blattes gebraucht wird. Auch wird der Zeichner B. 130 ausdrücklich als «jongetjen» bezeichnet (pleysterhooft met een jongetjen). Für die aufgeführten Persönlichkeiten kommen drei bis jetzt nicht oder nicht sicher benannte Porträts[1] in Betracht: der Mann in der Laube B. 257, Mann mit Halskette und Kreuz B. 261, und nachdenkender junger Mann B. 268. Die beiden letzteren haben als Attribut Bücher neben sich, der Mann mit Halskette und Kreuz hat außerdem noch die Feder in der Hand. Diese Attribute würde Rembrandt schwerlich einem Kapitän gegeben haben, so daß wir den Kapitän Eenbeen mit einiger Wahrscheinlichkeit in dem Mann in der Laube zu erkennen hätten. Zu einer sicheren Entscheidung hierüber, wie auch der Frage, mit welcher der beiden übrigen Radierungen Smyters gemeint ist, könnte man erst durch die Feststellung des Alters jener beiden Männer gelangen.

Merkwürdig wäre es doch, wenn Rembrandt die in einer Uebereinkunft vom 25. Dezember 1655 in Auftrag gegebene Radierung eines Porträts des Rates und Sekretärs des Grafen von Brederode in Vianen, Otto von Kattenburch,[2] nicht ausgeführt hätte. Denn der Vertrag, in dem dieser Auftrag enthalten war, muß von Rembrandt

---

[1] Freilich müßte erst untersucht werden, inwieweit die übrigen benannten Porträtradierungen so etwa der sog. junge Haaring ihren Namen mit voller Berechtigung tragen.

[2] Oud Holland. 1890, S. 179.

schon zum Teil eingelöst gewesen sein und die Bewertung dieses auszuführenden Bildnisses auf 400 Gulden war außerordentlich hoch. Aber unter den nach 1655 ausgeführten Bildnisradierungen scheint es allerdings keine zu geben, die ihren bisherigen Namen ohne eine gewisse Berechtigung trägt.

Clement de Jonghe besaß von den späten weiblichen Aktstudien, in denen vielleicht Hendrickje Modell gestanden hat, eine ganze Reihe. Von der Frau beim Ofen B. 197, hatte er einen der ersten Zustände (onvolmaackte vrouwtjen bij de Kachel) und einen späteren Abzug. Mit vroutgen aen de putt ist wohl B. 200 «nackte Frau im Freien mit den Füßen im Wasser» gemeint. Rembrandts concubin ist wahrscheinlich in der Frau im Bade B. 199 wiederzuerkennen. Denn die Radierungen nach Saskia würden kaum zehn Jahre nach Rembrandts Tod diesen Namen getragen haben, während die Ehe mit Hendrickje von kirchlichem Standpunkt aus längere Zeit nicht als rechtmäßig anerkannt wurde. Der Hut Rembrandts, der neben der Frau liegt, wird den Anlaß für die Bezeichnung gegeben haben. Wenn nun mit Nr. 8: «slaapende naackte vrouwtjes» die als «Studienblatt mit der im Bett liegenden Frau usw.» bezeichnete Radierung (B. 369) gemeint, und «Venus en Satyr» in dem Blatt Antiope und Jupiter zu erkennen ist,[1] so bliebe für die «naeckte Kleopatra» nur die liegende Negerin (B. 205) oder die Frau mit dem Pfeil (B. 202) übrig. Daß in der Tat in dieser sitzenden Gestalt eine mythologische Figur zu erkennen ist, beweist schon die im Gegensatz zu den Aktstudien von 1658 kunstvoll gewundene Kopfbedeckung, die für eine ägyptische Königin passen könnte. Der Diener (ein Mohr?) im Hintergrund bringt ihr vielleicht gerade die Nachricht vom Tod des Antonius, den Kleopatra wol selbst erwartete; der Pfeil in ihrer Rechten dürfte als ein Zeichen ihres bestrickenden Liebreizes gedacht sein.

Was die biblischen Darstellungen betrifft, so ist zunächst die Bezeichnung «Vader Abraham speelend met sijn soon» B. 33 ein Beleg dafür, daß in dieser Radierung nicht, wie A. Jordan[2] vermutete, Jakob und Benjamin zu erkennen ist, sondern die sonst gültige ältere Annahme Recht hat, wie sich denn auch der Typus des Abraham bei Rembrandt von dem des immer ängstlich dreinschauenden alten Jakob unterscheidet. — Eigentümlich ist die Benennung einer Radierung: «Begräbnis der Toten im alten Testament». Damit kann nur das als

[1] Mit «leggende naeckte ruster» ist wol der männliche Akt B. 196, mit «sittende een naeckte slaeper» B. 193 gemeint.

[2] Repert. f. Kunstw., 1893, S. 301, Anm.

Grablegung Christi bekannte Blatt B 86 gemeint sein. Obgleich nun in diesem Werk neben tiefem und ergreifendem Ausdruck etwas von einer grandiosen Zeremonie, die an den Geist des alten Testamentes erinnert, liegt, erscheint es doch nicht sehr wahrscheinlich, daß Rembrandt eine so allgemein gehaltene Darstellung, die sich nicht auf eine bestimmte Stelle der Bibel bezieht, gegeben habe, zumal der Umstand, daß das Blatt zu einer Passionsfolge gehört, mit Bestimmtheit darauf weist, daß die Grablegung Christi gemeint sei. — Von dieser Folge scheint de Jonghe, ohne daß er selbst die Zusammengehörigkeit erkannte, auch die übrigen Blätter besessen zu haben: B. 50 = Zacharias met kint op den armen, B. 83 = afdoening vant kruys, B. 87 = avontmael Christi. Allerdings wäre es merkwürdig, wenn die Emausdarstellung als Abendmahl bezeichnet wäre; aber bis jetzt ist kein Abendmahl unter den Radierungen Rembrandts bekannt. Wie de Jonghe überhaupt überwiegend Blätter aus Rembrandts späterer Zeit besessen zu haben scheint, so besaß er vermutlich auch einen Teil von der um 1654 entstandenen Folge aus der Kindheitsgeschichte Christi. B. 45 hieß de geboorte met een ladder. Welche von den drei genannten Blättern der Flucht nach Aegypten identisch mit B 55 war, läßt sich nicht entscheiden. Die «betrübte Maria mit dem Kind» ist offenbar B. 63 und Nr. 46 identisch mit B. 64. Außer den beiden bekannten Tobiasradierungen (Nr. 18 = B. 42; Nr. 68 = B. 43) werden noch zwei Tobiasblätter: «Oude Tobias» und «Tobias tronietgen» genannt. Es könnte damit B. 153[1] und B. 315 gemeint sein, wenn sich dies auch nicht sicher entscheiden läßt. Auch vermag ich nicht zu sagen, ob unter «overtoom» das Dörfchen bei Amsterdam (B 228?), das mir nicht aus eigner Anschauung bekannt ist, oder ein Platz zu verstehen ist, an dem Schiffe von einem Wasser ins andere gebracht werden (Omwal B 209?). Daß endlich mit dem «practiserende alchimist» nur der sog. Faust gemeint sein kann, hat schon Neumann bemerkt, so daß kein Grund vorliegt, diese unrichtige Bezeichnung beizubehalten. Alle übrigen Darstellungen sind leicht zu identifizieren oder ergeben doch nichts Wesentliches.

3. Geertje Dircx, die Wärterin des Titus.

Oud Holland 1885, 1890, 1899. Michel S. 385—387, Bode IV, Einleitung, Neumann S. 337 und 584.

Geertje wohnte eine Reihe von Jahren bei Rembrandt, vermut-

[1] Dies Blatt ist auch schon von Blanc als Tobias bezeichnet worden.

lich von 1642 oder 1643 an. Denn Rembrandt erklärt 1649 in einem nur im Konzept erhaltenen Vergleich,[1] Geertje sei die Kinderwärterin seines Sohnes Titus gewesen, habe darnach noch eine geraume Zeit bei ihm gewohnt und ihr Gut meist in seinem Haus gewonnen. Aus dem Grund habe sie sich veranlaßt gefühlt, in ihrem Testament Titus als Erben einzusetzen. Ueber dies Testament ist Näheres bekannt. Geertje hatte es am 24. Januar 1648, da sie «siecklyck van lichaam»[2] war, dem Notar verlesen, und darin ihre Mutter[3] und ihr Pflegekind als Erben bestimmt, Titus jedoch unter der Bedingung, daß er an Trijntje, das Kind Pieters Lambertsz Beetsz in Horn — wol eine Verwandte Geertjes — 100 Gulden und ihr Bildnis gebe. Bredius und de Roever, denen wir die Urkunden über Geertje verdanken, machen hier den Zusatz, daß jenes Bild wol von Rembrandt gemalt gewesen sei; sicher mit Recht; denn bei wem hätte sich sonst wol die arme Frau porträtieren lassen können?

Geertje hieß mit ihrem vollen Namen Dircx Eysscheresse und war die Witwe eines Trompeters Abraham Claesz. Rembrandt war ihr während des langen Zusammenseins zu jener Zeit, in der er den Verlust intimer Häuslichkeit durch den Tod Saskias doppelt empfinden mußte, näher getreten. Er hatte ihr einen Ring geschenkt[4] und ihr wol in Momenten vorübergehender Leidenschaft auch Treue versprochen. Die Verwandten Geertjes scheinen dafür gesorgt zu haben, daß dies Verhältnis, als es einmal vor Gericht zur Sprache gekommen war, genügend in der Oeffentlichkeit ausgebreitet und nach Kräften dem Ansehen Rembrandts dadurch geschadet wurde. Der Anlaß zu gereizter Stimmung zwischen dem Künstler und Geertje ist leicht zu erkennen. Wenn, wie ich im folgenden nachzuweisen versuche, die junge noch kaum 20 jährige Hendrickje mit ihrem heiteren Temperament schon um die Mitte der vierziger Jahre in Rembrandts Haus einzog und in ihm tiefere Empfindungen wachrief, als es die kränkliche, leicht auffahrende[5] Kinderfrau vermochte, so war der Grund zu einer nicht unbegreiflichen Eifersucht gegeben. Schon im Juni 1649 kommt es zu Zwistigkeiten, Geertje will weggehen und das Testament ändern. Im Interesse von Titus und vielleicht in der Absicht, einen öffentlichen Skandal, mit welchem Geertje drohen mochte, zu verhüten,

---

[1] Oud Holland, 1885, S. 97.
[2] A. a. O., S. 95.
[3] Oud Holland, 1890, S. 175.
[4] Oud Holland, 1899, S. 4 u. 5.
[5] Vgl. den Bericht vom 14. Okt. 1649.

macht ihr Rembrandt hohe Versprechungen. Er will ihr zur Einlösung der von ihr versetzten Wertobjekte 150 Gulden geben und jährlich 160 Gulden auszahlen, ev. auch noch mehr, je nachdem sie es nötig habe. Dafür soll das Testament unverändert bleiben und Geertje soll keine Ansprüche mehr an Rembrandt machen dürfen. Daß dieser Vergleich geschlossen war, bezeugt am 1. Oktober vor Gericht Hendrickje, die damals 23 Jahre alt war und zum erstenmal urkundlich genannt wird. Schon im September war der Streit wieder zum Ausbruch gekommen. Vermutlich hat Geertje die Sache vor Gericht gebracht und Rembrandt wird am 25. September vorgeladen. Am 10. Oktober wird dann Geertje in der Küche Rembrandts vom Notar ein Akkord unterbreitet, der die gleichen Bedingungen wie der vom Juni enthält (nur ist die sofortige Anzahlung auf 200 Gulden erhöht). Geertje wird aber ausfallend gegen Rembrandt, will den Vergleich nicht einmal verlesen hören, schützt Krankheit und anderes vor und will um keinen Preis unterzeichnen. Sie wollte offenbar nicht von Rembrandt lassen. Am 16. Oktober folgt wieder eine Vorladung. Am 23. des Monats treten Rembrandt und Geertje vor Gericht gegeneinander auf; wieder vermag sie ihre Leidenschaft nicht zu bezähmen. Rembrandt muß zugestehen, daß er ihr Treue versprochen habe; im übrigen leugnet er und sagt, sie solle erst beweisen, was sie behaupte. Die Richter entscheiden im Sinne des Vergleiches vom Juni, nur wird die Anzahlung Rembrandts auf 200 Gulden erhöht. Geertje war bereits im Juni aus Rembrandts Haus ausgezogen.[1] 1650 wird sie durch Verwandte in ein «tuchthuys» nach Gouda gebracht. Rembrandt wird gebeten, die Unkosten vorzuschießen. Wie es scheint, bezahlte er eine höhere Summe, als er verpflichtet war zu geben; als er später in Not das Geld zurückfordert, kommt es zu Klagen Rembrandts gegen die Verwandten und dieser gegen den Künstler. Diese Verhandlungen laufen in den verwickelten Schuldprozeß in der Mitte der fünfziger Jahre aus.

Daß Rembrandt die Kinderfrau des Titus, die mindestens sechs Jahre in seinem Haus war und ihm nahe stand, sicher mehr als einmal porträtiert hat, könnten wir nach den zahlreichen Porträts der Saskia, der Hendrickje und anderer in seiner Umgebung lebender Personen mit Sicherheit annehmen, auch wenn wir nicht den ausdrücklichen Hinweis auf ein Bildnis durch Geertjes Testament erhielten.

Im Teylers Museum in Haarlem befindet sich eine schöne Zeich-

---

[1] Oud Holland, 1890, S. 176.

nung, auf deren Rückseite von einer Hand des siebzehnten Jahrhunderts die Worte stehen : De minnemoer van Titus.[1] Sie zeigt Geertje von der Rückseite. Dieselbe Frau aber sehen wir auf einem Blatt des British Museum (Kleinmann II, 57) offenbar in Vorderansicht. Denn die Kleidung ist, wenn sie auch eine Zeittracht war,[2] bis auf die Kopfbedeckung doch so völlig identisch, daß man mit Sicherheit in beiden Skizzen die gleiche Person erkennen darf, zumal dieses Kostüm sonst, soviel ich weiß, auf keinem andern Werk Rembrandts vorkommt. Hier wie dort finden sich der Pelsbesatz um die Halskrause, die Taille mit dem Pelzstreifen auf den Schultern und dem hohen, miederartigen Leibgürtel, die gleichfalls pelzbesetzten Unterärmel und die zylindrische Haube. Die Kleidung liegt eng an und faßt kaum die vollen Körperformen. Der in den Schultern steckende Hals und der Kopf zeigt die Fülle, welche die Rückansicht erwarten läßt. — Gleich vorausschicken möchte ich, daß der Haupteinwand, der gegen die Annahme gemacht werden könnte, daß in diesen und den im folgenden zusammengestellten Studien und Bildnissen Geertje zu erkennen sei, der sein dürfte, daß Geertje einen etwas ältlichen Eindruck macht. Darauf ist jedoch zu erwidern: 1. Daß kein Grund vorliegt, an der Richtigkeit der Aufschrift auf der Haarlemer Zeichnung zu zweifeln, und die auf ihr dargestellte Frau nicht aussieht, als sei sie jünger als 35 Jahre, 2. wissen wir, daß Geertje schon Witwe war, 1648 kränklich wurde und bald darauf in eine Anstalt kam. Wir können annehmen, daß Geertje etwa im Alter von 35 Jahren in Rembrandts Haus kam und als eine Vierzigerin es wieder verließ.[3] — Neben den zwei Zeichnungen kann wol noch ein anderes Werk Rembrandts mit einiger Sicherheit zum Ausgangspunkt für die Bestimmung von Bildnissen Geertjes gemacht werden: Hanna im Tempel beim Earl of Ellesmere von 1648 (Bode V, 325). Bedenkt man, wie gern Rembrandt in seinen Kompositionen Gestalten seiner Umgebung verwertet — ich erinnere an Lisbeth, Saskia oder Hendrickje — so wird man zugeben, daß nichts wahrscheinlicher ist, als daß Rembrandt hier Geertje mit Titus zusammen dargestellt habe, wie er auch auf der

---

[1] Oud Holland, 1885, S. 95. Abbildungen bei Lippmann, 166, Kleinmann I, Michel, S. 389.

[2] Hierauf machte mich Dr. Hofstede de Groot aufmerksam. Die Tracht kommt bei Metsu auf dem Karlsruher Bild von 1667 und auf dem Dresdner Liebespaar von 1661 vor.

[3] Auch ist Geertje nur Wärterin, nicht Amme des Titus gewesen, da ausdrücklich erwähnt wird, daß sie diesen «droogh gemint», d. h. aufgezogen habe, als er der Milch nicht mehr bedurfte.

Haarlemer Zeichnung den kleinen Burschen im Hintergrund andeutete. Den damals sechsjährigen Titus erkennen wir auf dem Bild in London ohne weiteres. Die Annahme aber, daß er hier Geertje und Titus als Modell verwertet hat, gibt zugleich eine Erklärung für die auch bei Rembrandt sonst nicht wieder vorkommende Darstellung der Prophetin Hanna mit ihrem Sohn, von dem in der Bibel nichts erwähnt wird.[1] Als Vorstudie zu dem Bild können wir die schlafende Alte mit Brille und Buch auf dem Schoß (bei Heseltine, L. 93) ansehen. Auf dem Bild in London wie auf dieser Studie finden wir die gleichen außergewöhnlich vollen, fast schwammigen Körperformen, die breite Brust und das dicke Gesicht wie auf der Zeichnung im British Museum. Auf der Zeichnung bei Heseltine ist Geertje allerdings schon einige Jahre älter. Auf eine spätere Zeit weist abgesehen vom Aeußeren auch die Zeichnungsweise, die breiter ist und eine monumentalere Wirkung erreicht. Da die Vorstudie zu der Hanna im Tempel 1648 entstanden sein wird, so mag die Haarlemer und Londoner Zeichnung etwa aus den Jahren 1643 oder 1644 sein. In dieser Zeit ist Geertje auch für eine zweite religiöse Darstellung für die sog. Wiege (Bode IV, 250) von dem Künstler verwertet worden und zwar als h. Anna, wie sie das Christuskind an einem Bindfaden hin- und herschaukelt. Neben die Vorstudie zum Londoner Bild ist die vermutlich gleichzeitig entstandene bekannte Aktstudie bei Heseltine (L. 91) zu stellen, auf der eine Gestalt wiedergegeben ist, bei der man auch ohne den Vergleich mit den ähnliche Körperformen verratenden übrigen Studien nach Geertje an eine Amme denken könnte. Zwei Studien (bei Kleinmann IV, 12 und bei Heseltine 65) einer im Bett liegenden Frau unterscheiden sich durch die freiere Zeichnungsweise und durch die üppigen, derberen Formen der Dargestellten, in der vermutlich Geertje zu erkennen ist, von den nach Saskia in der Mitte der dreißiger Jahre angefertigten Zeichnungen; auf beiden trägt die Frau eine Nachtmütze, wie auf der Aktstudie bei Heseltine.

Die gemeinsamen Merkmale des Gesichtstypus, die sich namentlich aus den erstgenannten Darstellungen ergeben, sind folgende: Eher rundes als längliches Oval mit sehr breitem Abstand von der Nase bis zum Ohr und starkem an der Seite sich fortsetzendem Doppelkinn; etwas vortretende Augen mit leerem Blick, vorgebaute Augenknochen, nicht sehr große Augenöffnungen mit dicken Rändern und großen Pupillen; breite, nicht sehr lange, vorn verdickte Nase mit

[1] Vielleicht schwebte Rembrandt die Legende von der Erziehung der Maria als Kind vor.

charakteristischer Aufbiegung der Nasenflügel, infolge deren auch bei Seitenansicht die Nasenlöcher sichtbar sind. Sehr bezeichnend ist auch der Mund. Er ist nicht sehr groß; zieht man die Senkrechte vom Ansatz der Nasenflügel, so übersteht die Mundlinie nur wenig; die Lippen sind bei geschlossenem Mund so schmal, daß sie kaum sichtbar sind. Die scheinbare Zuspitzung des Mundes entsteht dadurch, daß die Mittelrinne zwischen Nase und Mund tief und eng ist. Dazu kommt ein rundliches, abgesondert vortretendes Kinn, drei eigentümliche Gruben in der Wange, der Einschnitt an der Nasenwurzel u. a. m.

Alle diese Merkmale finde ich wieder bei dem wundervollen Frauenporträt der Eremitage (Bode V, 369), so daß es mir sehr wahrscheinlich erscheint, daß wir hier ein weiteres, besonders schönes Porträt Geertjens vor uns haben. In Bodes Werk wird das Bild freilich erst um 1650—52 angesetzt, während es, wenn es Geertje vorstellt, schon um 1648 entstanden sein müßte. Vielleicht kann die ganz außergewöhnlich liebevolle und wie es scheint, geschmeidige Ausführung auch in Einzelheiten für die frühere Zeit, etwa die Zeit der Berliner Susanna, sprechen.[1] Die Bemerkung Bodes: «nach der malerischen Tracht, die die Kostümkammer des Künstlers verrät, stand die Dargestellte Rembrandts Haus nahe» könnte zu der Annahme, das Geertje wiedergegeben sei, stimmen. Ein ähnlicher Shawl, der der Frau leicht über das Haupt und die Schultern gelegt ist, hier allerdings von Sammet, macht die malerische Draperie der Kopfbedeckung bei der Studie bei Heseltine (L. 93) aus. Auch trägt Geertje auf dem Petersburger Bild wie hier unter dem Shawl eine enganliegende weiße Binde, die die Ohren bedeckt und unter dem Kinn durchläuft. Beim Vergleich ist ferner die außergewöhnlich breite Brust der Frau in der Eremitage zu beachten. Die vollen großen Hände lassen sich gut mit denen auf den beiden englischen Zeichnungen vergleichen. Auf dem Petersburger Bild trägt Geertje einen kostbaren Ring an der Hand, in dem wir wol das urkundlich beglaubigte Geschenk Rembrandts erkennen können. Begreiflicher Weise wird der Ring von der glücklichen Besitzerin nicht gerade versteckt. Bei Bode wird die Frau in der Eremitage auf 50 Jahre alt geschätzt. Wenn ich das Alter der Dargestellten bei einem Festhalten an der Hypothese, daß Geertje gemeint sei, noch um einige Jahre heraufrücken muß, so kann als Begründung ein analoger das Porträt des Jan Six betreffender Fall angeführt werden; man hielt diesen für 60 Jahre alt, ehe man die Urkunde kannte, die ihn als 36jährigen

[1] Das Original ist mir nicht bekannt.

erkennen ließ.[1] Ich stelle nun noch kurz die verschiedenen Darstellungen der Geertje Dircx chronologisch geordnet zusammen.

Oelgemälde:

um 1644 verwertet für die sog. Wiege, Downton Castle, Bode IV, 250.
» 1648/49 Kniestück, die Hände im Schoß zusammengelegt, in der Eremitage, Bode V, 369.
» 1648 verwertet für die Hanna im Tempel, Earl of Ellesmere, London, Bode V, 325.

Zeichnungen:[2]

um 1643 Geertje von vorn, British Museum, Kleinmann II, 57.
» 1643 Geertje vom Rücken gesehen, Teylers Museum, Lippmann 166.
Vierziger Jahre: Im Bett, Heseltine, Lippmann H. de Groot 65.
» » Im Bett, Kleinmann IV, 13.
um 1648? Aktstudie, bei Heseltine Lippmann 91.
» 1648 Studie zur Hanna im Tempel bei Heseltine, Lippmann 93.

Auf einem Blatt bei Heseltine (L. 187 a) sehen wir eine Frau, die ebenso wie Geertje gleich von vornherein sehr den Eindruck einer Amme macht. Es ist offenbar die gleiche Person, die Rembrandt als h. Anna auf der h. Familie von 1640 im Louvre wiedergegeben hat. Darnach dürfen wir wol annehmen, daß schon zu Lebzeiten Saskias eine Amme in Rembrandts Haus war, wie auch die Zeichnungen um 1636 beweisen. Vielleicht gab diese Wärterin aus der Zeit Saskias und Geertje später die Veranlassung, daß Rembrandt bei den zwei genannten h. Familien von 1640 und c. 1644 die h. Anna einführte, die wir auf der frühen h. Familie in München noch nicht finden.

---

4. Hendrickje in der Zeit von 1645—1652.

Um 1645 tritt in Rembrandts Werken ein jugendliches weibliches Modell auf, das in den folgenden Jahren immer wiederkehrt. Um einige der Hauptdarstellungen zu nennen, so finden wir das Gesicht zuerst in der h. Familie der Eremitage (1645) als Madonna, ebenfalls

---

[1] Es ist nicht ausgeschlossen, daß Geertje auch auf dem Profilbild bei Martius in Kiel (Bode V, 391) wiedergegeben ist. Man vergleiche damit das Profil der Amme im Museum Boymans (H. de Groot 47) und beachte die volle Brust, den Schlüssel, den sie in der Hand hält.

[2] Die bei den Zeichnungen schwer anzugebende Datierung ist nur als sehr hypothetisch zu betrachten.

als Maria in der Kasseler h. Familie (1646), als Susanna im Berliner Bild von 1647; ferner ist das Mädchen, wie es scheint, verwertet auf einer Zeichnung des Britischen Museums: Abraham vor Gott (Kleinmann II, 44). Dieses Modell nun meine ich auch wiederzuerkennen in den genreartigen, höchst reizvollen Porträts eines jungen Mädchens bei Hoe in New-York (Bode IV, 303) und in Dulwich College (Bode IV, 300). Die uns hier entgegentretende Erscheinung verrät eine seltene Anmut und Freundlichkeit des Charakters und zeigt in dem rundlichen Kopf einen noch außerordentlich kindlichen Ausdruck für das Alter, das die Körperformen erkennen lassen.

So konnte auch das Alter der im New-Yorker Gemälde Dargestellten von Unbefangenen je nach Berücksichtigung des Kopfes oder des Körpers auf 12—14 Jahre (so auch Bode) oder auf 18—20 Jahre geschätzt werden. Zu einer Zeit, in welcher Rembrandt Freude an der Wiedergabe und Konzeption lieblicher Motive und Erscheinungen fand, mußte ihm dieses holde Wesen als vielfach künstlerisch verwertbar willkommen sein. Das Bild in New-York dürfte einen Anhaltspunkt für die Datierung der außerordentlich schönen Zeichnung «Abrahams vor Gott»[1] geben, in der Rembrandt wie öfters in diesen Jahren durch die Zusammenstellung monumental wirkender Motive — wie hier in dem großen Baum — mit zarten, fast idyllisch anmutenden Szenen eine eigentümlich traumhafte und phantastische Stimmung erreicht. Sie zeigt jenes Mädchen zweimal als Engel, einmal von vorn und das andere Mal im Profil gesehen, mit zartem gebautem Körper, der indes doch an die Gestalt der Berliner Susanna erinnert.

Die Besonderheiten in dem Gesichtstypus, die mich bestimmen, in den angeführten Werken das gleiche Modell wiederzuerkennen, sind diese: das Gesicht ist gleichmäßig rundlich und zeigt volle Wangen. Die Augen erscheinen sehr groß, mehr infolge der großen Pupillen als der Augenöffnung, die verhältnismäßig klein gebildet ist, aber eine ziemliche Breitenausdehnung hat und von etwas fetten Rändern umgeben ist. Sehr bezeichnend ist der fast horizontale, nahe über den Augen liegende Augenbrauenbogen. Die Nase setzt breit an und endigt in einer ein wenig verdickten Kuppe. In kurzem Abstand von der Nase dehnt sich der breite, freundlich lächelnde Mund aus. Der obere Rand der vollen sinnlichen Lippen steht leicht vor. Das Kinn ist sehr kurz und breit. Die nicht sehr dichten, wenig welligen Haare liegen meist glatt an und sind öfters in der Mitte gescheitelt.

[1] Hofstede de Groot (Kat. der Zeich.) setzt sie schon um 1635—36 an.

Hände und Füße sind wie öfters bei Mädchen aus dem Volk plump und zu groß, die Finger ziemlich kurz und fett. — Da Rembrandt das Mädchen auch sonst noch in einigen Darstellungen, die ich am Schluß zusammen aufführe, verwertet hat, so kann man annehmen, daß es zu seiner nächsten Umgebung gehörte. Mir scheint es niemand anderes als Hendrickje zu sein, die darnach schon um 1645 in Rembrandts Haus gekommen wäre! Zum Vergleich sind namentlich das Porträt der Hendrickje im Louvre (Bode V, 350) und die späteren Bilder in Edinburgh (Bode VI, 435) und in Berlin (437) heranzuziehen. Berücksichtigt man nun den Altersunterschied, so wird man unschwer die verwandten Züge erkennen: die horizontal gerichteten schmalen Augenbrauen, die auseinanderstehenden Augen mit schmaler Oeffnung und großer Pupille, der kurze Abstand zwischen Nase und Mund, das freundliche Lächeln und die anderen erwähnten charakteristischen Merkmale sind immer noch bezeichnend für den Typus. Zu vergleichen sind auch das Profil auf der Zeichnung des Britischen Museums (Kleinmann II 44) und die Seitenansichten der Bathseba im Louvre (Bode V, 354), der Maria auf der Anbetung der Könige im Bukingham Palace (315), der Frau des Potiphar in Berlin (VI, 401), für die Rembrandt gleichfalls Hendrickje direkt oder indirekt als Modell benutzt haben dürfte. — Mit einigem Bedenken nun möchte ich die Frage aufwerfen, ob nicht auch in den zwei Mädchenporträts beim Herzog von Bedford (Bode IV, 302) und in Chicago (Bode IV, 301) Hendrickje zu erkennen ist. Hier wirkt das Gesicht wie auch in manchen der späteren Porträts länglicher; doch zeigen die untere Gesichtshälfte, die breite Nase, Mund, Kinn und die Hände Aehnlichkeit mit der uns bekannten Kopfform (man vergleiche z. B. die Linke auf Bode 302 mit der Linken der Susanna in Berlin; und die Badende, Bode 353 mit Bode 301). Die Schlitzaugen auf dem Bild in Chicago finden sich ähnlich auf dem Porträt in Morrison Park. Bestätigt sich die Vermutung, daß in diesen zwei Werken Hendrickje dargestellt ist, so ergäbe sich als Folgerung, daß sie Waisenkind war; denn Rembrandt hat sie hier in der Tracht ihres Asyls abgemalt.[1] Diese Hypothese wäre zulässig; denn bis jetzt wissen wir nichts von Hendrickjes Eltern. In ihrem Haupttestament setzt sie nur ihr Kind Kornelia und im Fall, daß diese keine Kinder habe, Titus zum Erben ein.[2] Einige Wochen nach der Abfassung dieser Verfügung erteilt sie notariell ihrem Schwager aus Breevoort die Vollmacht, er solle

[1] Bode IV, S. 41.]
[2] Oud Holland, 1885, S. 103.

alles für sich in Anspruch nehmen dürfen, was ihr an Geld oder anderen Gegenständen in jener Gegend zufallen werde.[1] Man kann darnach wol annehmen, daß wenn ihre Eltern noch gelebt hätten und das Erbe von dieser Seite noch ausstand, sie es nicht ohne weiteres ihrem Schwager überlassen hätte. Auch klingt die Anweisung so unbestimmt, daß Hendrickje vielleicht an Erbschaften von Verwandten, die ihr selber kaum bekannt waren, dachte. Aus eben jenem Aktenstück hat man mit Hülfe einer Angabe Houbrakens auf den Geburtsort Hendrickjes schließen können: Ransdorp bei Breevoort im Münsterschen. Freilich dürfte man, wenn Hendrickje als Waise in Amsterdam lebte, kaum annehmen, daß sie Bäuerin war, wie Houbraken in seiner bei ihm auf Saskia sich beziehenden Stelle angiebt, mochte sie auch vom Land stammen. Wäre Hendrickje in einem Asyl aufgewachsen, so würde es begreiflich, daß die kirchliche Verwaltung sich später besonders verpflichtet fühlte, mit Strenge über ihre Sittlichkeit zu wachen. Der Einwand, daß Hendrickje keine rechte Erziehung gehabt habe — eine Annahme, zu der die Bemerkung Houbrakens Veranlassung gab — darf doch nicht ohne weiteres geltend gemacht werden. Denn wenn Michel (S. 392) und Neumann (S. 586) bemerken, Hendrickje habe nicht schreiben können, da sie immer mit einem Kreuz unterzeichne, so haben sie übersehen, daß sie 1649 ihren ganzen Namen unter ein Aktenstück setzt.[2] Hat sie 1661 dreimal, im August und Oktober[3], zu einer Zeit, in der ihre Krankheit bezeugt ist, mit einem Kreuz signiert, so mag sich dies aus ihrem leidenden Zustand erklären. Aus dem einzigen, von ihr selbst verfaßten Schriftstück, das wir besitzen, ihrem Testament, spricht auch nicht nur Liebe zu Rembrandt und ihren Kindern, dieselbe freundliche Gesinnung, welche ihre Porträts verraten, sondern auch eine Umsicht und Klugheit, die eine gewisse, vielleicht im Umgang mit Rembrandt erworbene geistige Bildung voraussetzt. Auch dürfte sie bei der geschickten Führung der finanziellen Angelegenheiten, durch die Rembrandt mit der Zeit wieder in eine etwas bessere Lage kam, einen nicht geringen Anteil gehabt haben, da Titus, wenn auch frühreif doch zu jung war, um den schwierigen Verhältnissen gewachsen zu sein, und Rembrandt weder Muße noch auch viel Geschick für derlei Geschäfte gehabt haben mag.

---

[1] Oud Holland, 1885, S. 99.
[2] Oud Holland, 1885, S. 96, mit Faksimile der Unterschrift.
[3] Oud Holland, 1885, S. 102 u. 104, 1890, S. 183.

Hendrickje ist früh gestorben, vermutlich 1662 oder 1663.[1] Sie mag damals etwa 36 Jahre alt gewesen sein. Wenigstens würde dies Alter, das der Urkunde vom Oktober 1649 zu entnehmen ist — hier wird sie als 23 Jahre alt bezeichnet — besser zu den Bildnissen passen, als die Angabe des Aktenstückes vom Oktober 1661,[2] in dem sie 38 Jahre alt genannt wird. Erwähnt wird sie, wie oben schon bemerkt, zuerst am 15. Juni 1649 in Rembrandts Haus. Das Kind Rembrandts, das am 15. August 1652 begraben ward, hat sicher Hendrickje zur Mutter.[3] Das erste bisher von Hendrickje bekannte Bild ist erst um 1652 gemalt. Angesichts der hübschen Zügen des Mädchens darf man aber mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß sie schon vor dieser Zeit von Rembrandt porträtiert wurde. Hätte meine Behauptung, daß sie schon um 1645 in einem Alter von etwa 19 Jahren bei dem Künstler gelebt, Recht, so würde das Einvernehmen mit Geertje, das trotz der geteilten Liebe Rembrandts noch drei Jahre Stand hielt, für ihr liebenswürdiges Wesen, das ja auch später das gute Auskommen mit Titus, ihrem Stiefkind, ermöglichte, sprechen. Vor 1645 ist sie sicher nicht in Rembrandts Haus gekommen; denn vorher tritt sie noch nirgends in Bildern auf, 1645 dagegen so häufig, daß man eine plötzlich erwachte Zuneigung Rembrandts zu dem ihm vorher noch nicht bekannten Mädchen erraten darf.

Auf folgenden Werken ist Hendrickje wiedergegeben oder ihr Typus verwertet:[4]

Oelgemälde:[5]

1645 Junges Mädchen in der Fensterbrüstung, Dulwich College, Bode IV, 300.

1645 h. Familie, Eremitage, Bode IV, 251.

---

[1] Oud Holland, 1885, S. 105; Bode. VI, S. 18.

[2] Oud Holland, 1890, S. 183.

[3] Oud Holland, 1883, S. 5. Am 30. Okt. 1654 wird Hendrickjes Kind Kornelia getauft. De Vries (Oud Holland, 1883, S. 251) hält es nicht für unmöglich, daß dies Kind bereits 1652 oder 1651 zur Welt gekommen war, einer Annahme, der sich Neumann (S. 585 Anm.) nicht anschließt. Wenn das Kind auf dem Louvrebild von 1662: Venus und Amor (Bode VI, 439) Kornelia vorstellt, kann diese damals allerdings kaum älter als sieben Jahre gewesen sein (vgl. auch Bode VI, S. 18).

[4] Bei manchen der aufgeführten Darstellungen erinnert der Typus nur im allgemeinen an den Hendrickjes, das gleiche gilt im folgenden für die Zusammenstellung der Werke, in denen Titus vorkommt.

[5] Ein Bild der Hendrickje, das ich erst nachträglich durch eine Photographie bei Hofstede de Groot kennen lernte, befindet sich auch bei dem Marquis de Pontalbu in Senlis.

c. 1645 Junges Mädchen mit Medaille, Hoe, New York, Bode IV, 303 (nach Bode 1640—43).
c. 1645 Junges Mädchen in Chicago, Bode IV, 301.
c. 1645 Junges Mädchen beim Herzog von Bedford, Bode IV, 302.
» Engel rät zur Flucht nach Aegypten, Berlin, Bode IV, 248.
1646 h. Familie mit dem Vorhang, Kassel, Bode IV, 252.
1647 Susanna im Bad in Berlin, Bode V, 322.
um 1650 Hagars Verstoßung, Newham Paddox, Bode V, 334.
» Ehebrecherin vor Christus, Weber, Bode V, 338 (zu vergleichen z. B. mit Bode V, 353).
» Der blutige Rock, Eremitage, Bode V, 340 (zu vergleichen mit Bode V, 351).
1651 Noli me tangere, Braunschweig, Bode V, 333.
um 1652 Porträt im Louvre, Bode V, 350.
» Porträt in Morrison Park, Bode V, 351.
» Rembrandt malt Hendrickje, Glasgow, Bode V, 352.
1654 Badendes Mädchen, London, Bode V, 353.
» Bathseba, Louvre, Bode V, 354.
1655 Potiphars Frau verklagt Joseph, Berlin und Petersburg, Bode VI, 401 und 402.
1656 Segen Jakobs, Kassel, Bode VI, 404.
1657 Anbetung der Könige, Buckingham Palace, Bode VI, 406.
um 1657 Hendrickje als Flora, Spencer, Bode VI, 420.
1657 Hendrickje im Bett, Edinburgh, Bode VI, 435.
um 1658 Porträt bei Mendelsohn, Berlin, Bode VI, 436.
um 1659 Porträt in Berlin, Bode VI, 437.
1659 Christus und Samariterin, Kann, Paris, Bode VI, 408.
1660 Porträt bei Kann, Bode VI, 438.
um 1662 Hendrickje als Venus mit Kornelia als Amor, Louvre, Bode VI, 439.[1]

Radierungen:

1645 Ruhe auf der Flucht, B 58.
um 1647 Rembrandt zeichnet nach dem Modell, B 192.
um 1649 Hundertguldenblatt, B 74 (die beiden jungen Frauen l. unten vor Christus).
um 1652 Christus predigt in der Scheune, B 67.

---

[1] Einen Teil der letztgenannten Darstellungen erwähnt Michel auf S. 389, 390, 391, 463 u. 464, und Bode verzeichnet sie als Porträts der Hendrickje.

um 1654 Anbetung der Hirten, B 45.
1658 Christus und die Samariterin, B 70.
» Frau beim Ofen, B 197.
» Frau im Bad, Hut neben sich, B 199.
» Frau im Freien, Füße im Wasser, B 200.
» Liegende Negerin, B 205.
1659 Antiope und Jupiter, B 203.
1661 Frau mit dem Pfeil, B 202.[1]

Zeichnungen:

um 1645 Abraham vor Gott, British Museum, Kleinmann II, 44.
um 1645 Entwurf für das Mädchen in Dulwich College, Dresden (Friedr. Aug. II.).
1646 Entwurf für die h. Familie der Eremitage bei Léon Bonnat.
1647 Kohlenzeichnung für die Susanna in Berlin, Budapest, Schönbrunner und Meder, 286.
um 1646 Christus bei Maria und Martha, Kleinmann I und II, 49 (Teylers Museum und London).
um 1647 Studie der Rad. B 192 nahestehend, Albertina, Schönbr. und Meder, 69.
» Entwurf zu der Rad. B 192 im British Museum, Lippmann 110.
um 1550 Hendrickje schlafend, Heseltine, Michel S. 456.
» Hendrickje schlafend am Fenster, Heseltine, Michel S. 516.
um 1655—1662 Aktstudien bei Heseltine, im British Museum, bei Hofstede de Groot, in Amsterdam, im Louvre, in Leiden u. a. O., Lippmann 86, 87, 123, Lippmann H. de Groot 87, H. de Groot 4, Kleinmann III, 51, II, 48, I.
um 1655—1662 Hendrickje schlafend, Kleinmann III, 50.
» Hendrickje am Fenster, Heseltine, Michel S. 472.
» Hendrickje in ganzer Figur im Profil zum Fenster hinaussehend, Heseltine, Michel zu S. 522.

(Man vergleiche diese letztgenannte Zeichnung mit B. 199, Lippmann 123 und mit den früheren Profilbildnissen Bode V, 354 und VI, 420).

[1] In den letzten 6 Blättern erkennt auch Michel, S. 455 und 478, Hendrickje; Bode schließt sich dem nicht an, Bode V, S. 18, Anm. Wenn in de Jonghes Werk mit «Rembrants concubin» B. 199, oder doch sicher eins der übrigen Blätter dieser Reihe gemeint ist, so ist dies vielleicht eine Bestätigung dafür, daß hier Hendrickje dargestellt ist.

5. Elisabeth, Simonsdr. van Leeuwen, Adriaen von Rijns Frau.

Wenn eine Anzahl Bildnisse (Bode V, 255—258 und 260) Rembrandts Bruder, Adriaen, vorstellen, wie Bode zu größter Wahrscheinlichkeit erhoben hat,[1] so darf man fast mit Bestimmtheit an nehmen, daß das genau gleich große Pendant des einen dieser Bilder (bei Jules Porgés), die Frau von Rembrandts Bruder, Elisabeth Simonsdr. van Leeuwen, die damals noch am Leben war, wiedergibt. Das Porträt befindet sich gleichfalls in der Sammlung Jules Porgés und zeigt eine etwa 55jährige Frau, die ein Buch in erhobenen Händen hält. Nun scheint es mir sehr wahrscheinlich, daß dies die gleiche Frau ist, die Rembrandt um 1654 viermal in hervorragenden Porträts als Modell benutzt hat (Bode V, 393—396). Besonders charakteristisch an ihr ist der Mund, dessen Linie, zieht man eine Senkrechte von den Nasenflügeln nach unten, um ein Stück übersteht und eine immer wiederkehrende schräg nach unten laufende Falte zeigt, die auf dem Profilbild und den Enfacebildern die gleiche Länge hat und dem Gesicht einen müden, fast tragischen Ausdruck gibt. Verstärkt wird dieser durch die gleichfalls sehr kennzeichnende herunterhängende volle Unterlippe. Verfolgt man die Richtung, die die Falte in den Mundwinkeln angibt, so trifft sie bei Seiten- und Vorderansicht genau auf dieselbe Stelle an der unteren Biegung der Wange. Entfernung zwischen Nase und Mund, zwischen dem oberen vortretenden Backenknochen und dem ebenfalls vortretenden Kinnknochen ist gleich groß; auch sieht man auf den Enfacebildern die verwandte Bildung des Nasenansatzes, des Doppelkinns und der tief liegenden Augen. Aeußerlich bestätigt sich die Annahme, daß hier und dort die gleiche Frau dargestellt ist, dadurch, daß das Bildnis der Eremitage (Bode V, 394) vermutlich als Pendant zu dem dort befindlichen Porträt des Adriaen van Rijn (Bode V, 360) gedacht ist (beide Bilder messen 0,74 × 0,63), falls nicht die beiden Bilder erst nachträglich zu Pendants gemacht worden sind, was nicht wahrscheinlich ist, da die Beschreibung in Bodes Werk nichts hierüber sagt. Wenn Adriaens Kopf nahe an den oberen Bildrand gerückt ist, so liegt dabei die in Rembrandts späten Werken öfters zu bemerkende Absicht vor, eine große monumentale Wirkung hervorzubringen, die denn auch in unvergleichlicher Weise

[1] Oud Holland, 1891, S. 1 ff.

erreicht ist.[1] Das Jahr 1654 war das Todesjahr Adriaens; denn in dieser Zeit wird seine Frau als Witwe bezeichnet;[2] andrerseits ist noch ein Porträt Adriaens in diesem Jahr entstanden. Der ergreifende Zug in dem Gesicht seiner Frau in dieser Zeit, wird sich mit aus der Krankheit und dem Verlust Adriaens erklären lassen. Elisabeth mußte jetzt nach dem Tod ihres Mannes auf den ihr noch übrig gebliebenen Anteil an der alten Mühle in Leiden, in deren Nähe Rembrandt einen Teil seiner Jugendzeit verbracht hatte, eine Hypothek aufnehmen und Rembrandt, der Adriaen nahe gestanden war, mag ihr geholfen haben, die Angelegenheit zu ordnen und sie bei dieser Gelegenheit abgemalt haben.[3] — Noch ein anderes Bild Rembrandts aus dieser Zeit läßt an seine Vaterstadt Leiden denken. Es ist dies die wundervolle Landschaft mit der Windmühle (Bode V, 345), vielleicht die schönste Landschaft, die Rembrandt überhaupt geschaffen hat.[4] Vergleicht man den bei Vosmaer (S. 11) gegebenen Situationsplan der Mühle der Rembrandtschen Familie, so erinnert die Lage auf dem hohen, vom Wasser aus gerade aufgemauerten Stadtwall, an dem eine rondellartig ausgebaute Festungsbastion vorspringt, deutlich an die Umgebung der auf dem Bild wiedergegebenen Mühle. Sicher ist der Komposition wegen mancherlei geändert und beiseite gelassen, was die große und doch so einfache Einheit störte, aber vielleicht hat die Erinnerung an vergangene Zeiten dem Künstler die Kraft verliehen, aus diesem Sonnenuntergang eine Stimmung sprechen zu lassen, wie sie selbst Rembrandt sich nur selten offenbarte, eine Stimmung von Schwermut und Erhabenheit, von Harmonie und innerem Frieden.

---

[1] Unter Rembrandts Selbstbildnissen ist diese Wirkung wol am schönsten auf dem Bild bei Mendelsohn (Bode VI, 426) zum Ausdruck gekommen. Vor Rembrandt hat Holbein besonders in seinen Porträts (auch in Zeichnungen) das gleiche Mittel angewandt. Der Kopist der Darmstädter Madonna hat auf seinem Dresdner Bild keinen Sinn für diese große Wirkung übrig gehabt und die Köpfe weiter heruntergeschoben.

[2] Vosmaer, S. 455.

[3] Michel erwähnt, S. 395, noch ein Bild dieser Frau von 1661 im Museum von Epinal. Da er sie auch in Rembrandts Umgebung sucht, schlägt er Hendrickjes Mutter vor, von der wir aber nichts wissen.

[4] Bei der Beschreibung in Bodes Werk ist das Datum um 1650 angegeben; in der Einleitung, S. 16, bemerkt Bode, daß das Bild die späteste Landschaft ist, die wir von Rembrandt haben, sie jedoch nicht später als um die Mitte der fünfziger Jahre entstanden sei. Vielleicht darf sie nach den obigen Bemerkungen um das Jahr 1654 angesetzt werden.

6. Titus und die van Loo's.

In der Zeit von der Mitte der vierziger bis in die fünfziger Jahre, ist Rembrandts häusliches Dasein durch die kindliche, liebenswürdige Hendrickje und die zarte, schöne Kindergestalt des kleinen Titus belebt. Diese zwei jugendlichen Wesen auf den Schöpfungen jener Periode zu verfolgen, gehört zu dem Fesselndsten, was sich denken läßt. Denn wol darf man sagen, daß kaum jemals eines Künstlers Pinsel ähnlich Anmutiges und Märchenhaftes geschaffen hat, als Rembrandt in ihrer Wiedergabe. Niemals auch wieder hat Rembrandt so den Zauber naiver Kindlichkeit empfunden und darzustellen gewußt als damals, da sich ihm auf der höchsten Höhe seines Könnens die zarte Jugendlichkeit reizender Gestalten, wie sie ihm im Sturm und Drang der eigenen Jugend nicht zu schauen vergönnt war, erschloß. Zwischen einer vorangehenden Periode leidenschaftlichen Bewegungsausdruckes und der letzten Zeit gewaltig gesteigerter, einfach monumentaler Wirkung, bezeichnet diese Epoche das Walten eines abgeklärten Schönheitsgefühles, das einen bestrickenden Bund mit der dem Meister allezeit eigenen Innerlichkeit der Auffassung eingeht. Sie muß für den Künstler eine Zeit hohen innerlichen Glückes gewesen sein. In verklärter Anmut stieg der Geist Saskias in dem blondlockigen Titus wieder vor ihm auf und gleichzeitig fand er durch die erwachende Liebe zu dem einfachen Mädchen aus dem Volk einen Ersatz für die verloren gegangene Häuslichkeit. Der Frieden, der den h. Familien von 1645 und 1646 eigen ist, wohnte in Rembrandts Haus und, als die Episode mit Geertje vorüber, war alle Störung verschwunden, welche die Harmonie zwischen Rembrandt, Hendrickje und Titus hätte gefährden können. Ein unvergleichliches Lächeln, das über die Züge der jungen Frau leicht hinüberhuscht, wie es uns das Louvrebild am schönsten zeigt, spricht von der innigen und stillen Hingabe an den unablässig arbeitenden Mann. Der junge Titus aber wandelt im Bild als Christusknabe oder als Kind der Hanna, als Daniel oder als Tobias durch die Welt eines feenhaften Traumreiches. Es war ein seltenes Glück, welches dem großen Künstler zu teil ward, ihm, den sonst in stetigem Wechsel Not und Leid bald im äußeren Leben bald im Hause verfolgte, daß ihn die schönste weibliche Gestalt, die ihm je im Leben begegnete, und der anmutigste Knabe zu einer Zeit umgaben, als ihn ein heiß erkämpfter Idealismus auf freien Höhen der Menschheit jugendlich schauend wandeln ließ und er noch ahnungslosen Schrittes vorauseilte, Abgründen des Unglücks, des leidenvollen Kampfes um die eigene Existenz und um die seiner Kunst entgegen.

Daß Rembrandt mehrfach seinen Sohn Titus gemalt und ihn auch in Darstellungen verwandt hat, ist schon seit längerer Zeit bekannt. Neuerdings sind im sechsten Band des Rembrandtwerkes noch eine Reihe ausgezeichneter Bildnisse hinzugefügt worden. Bode bemerkt zu ihnen in der Einleitung (S. 20) «Später als vom Jahre 1660 haben wir bisher kein Bildnis des Titus gefunden, obgleich derselbe noch mehrere Jahre mit dem Vater zusammenlebte und ihm auch nach seiner Verheiratung bis zu seinem frühen Tode gleich nah stand». — Doch scheint es mir, als ließen sich außer den genannten eine Reihe von anderen Bildnissen von Rembrandts Sohn nachweisen. Zunächst aus der Zeit vor 1660. Der Kopf des jungen, blondlockigen Mannes in Kopenhagen (Bode VI, 451) würde, hätte er nicht den kleinen Schnurbart, den Eindruck eines etwa 15—16jährigen Jünglings machen. Wol nur der Umstand, daß ein ebenfalls in Kopenhagen befindliches junges Mädchen als Pendant galt, veranlaßte dazu, das Alter auf 25 Jahre anzugeben. Doch sind die Bilder erst nachträglich zu Gegenstücken gemacht worden.[1] Die Züge des jungen Mannes stimmen sehr gut zu den etwa gleichzeitigen Porträts des Titus bei Kann, in Wien und im Wallace Museum (Bode 442—444). Da Titus auf dem Kopenhagener Bild einen Schnurbart trägt, so wäre das Bild zeitlich zwischen die zwei zuletzt genannten Werke (Bode 443 u. 444) einzuschieben; am nächsten steht es dem Porträt im Wallace Museum. Freilich wird man einwenden, daß Titus auf diesem ältlichere und schärfere Züge aufweist, aber verfolgt man die Umrißlinie der Wangen auch im Schatten, die ganz mit dem gleichmäßig belichteten Kopenhagener Bild übereinstimmt, so zeigt sich, wie stark hier die Beleuchtung mitspricht. Für die flacher wirkende Augenbrauenlinie gilt, was einleitend bemerkt wurde. — Zu dem 1658 datierten Porträt eines jungen Mannes im Louvre (Bode VI, 457), das Fromentin als eines der vollendetsten Werke Rembrandts bezeichnet, hat schon Bode bemerkt, daß die Züge auffallende Aehnlichkeit mit Titus zeigen. Die Verwandtschaft mit den anderen Bildnissen, besonders mit dem nach Bode im gleichen Jahr entstandenen Porträt bei Holford (445), zeigt sich namentlich in der merkwürdig langen Gesichtsform, in dem hohen gespaltenen Kinn, dem vorgeschobenen, in den Winkeln eingesenkten Mund mit starken Lippen, der gleichfalls tief gefurchten Oberlippe (vgl. z. B. Bode 444), der Nase mit der doppelten Anschwellung des Rückens (vgl. 446 u. 447) und der verdickten, nach unten etwas überstehenden

[1] Nach Mitteilung von C. Hofstede de Groot.

Kuppe. Dies sind so außergewöhnliche Merkmale, daß es schwer fällt sich vorzustellen, sie seien so ähnlich zufällig bei einem anderen, den Rembrandt in dieser Zeit porträtiert haben sollte, wiedergekehrt. Dazu kommt, daß auf dem Bilde bei Holford der gleiche keimende, an der Spitze scharf umgebogene freilich wol um einige Monate jüngere Schnurbart, der bei Titus entsprechend den reichen üppigen Locken sehr früh zum Vorschein kam, zu finden ist. Die Kappe ist in ähnlicher Weise mit einer Perlenschnur besetzt wie die auf dem Kopenhagener Bild.

Aus ähnlichen Gründen hat meiner Ansicht nach Rembrandt auch für das Bildnis des sogenannten jungen Haaring bei Kann (1658. Bode VI, 458) Titus als Modell benutzt. Vielleicht ist die Figur, der Büste im Hintergrund nach zu schließen, als irgend eine geschichtliche Gestalt, etwa ein Dichter wie der angebliche van Hooft [1] zu deuten. Bei der weniger intensiven Beleuchtung kommen hier die charakteristischen tiefliegenden und schwermütig wirkenden Augen mit den schönen dunklen flachgewölbten Brauen, wie auf dem Porträt bei Holford, besser zum Ausdruck. — Die Altersangabe (45 Jahre) für den zum Beschauer sich umwendenden jungen Mann bei Kann von 1659 (Bode VI, 459) erscheint mir, auch ohne daß man annehmen würde, daß es den 18 oder 19jährigen Titus vorstelle, etwas hochgegriffen. Die Haltung mit dem aus der Profilstellung des Körpers nach vorn gedrehten Kopf, der die schmalen aristokratischen Züge von Rembrandts Sohn zeigt, ist vielleicht einem italienischen Vorbild, etwa dem Bindo Aldoviti von Raffael oder dem angeblichen Deutschen aus dem Hause Fugger von Palma Vecchio in München, entnommen.

Auf zwei Gemälden etwas früherer Zeit hat Rembrandt seinen Sohn auch im Profil wiedergegeben. Zu dem «Krieger in reicher Rüstung» in Glasgow (Bode VI, 418) bemerkt Bode: «das glatt rasierte, blasse Gesicht mit früh gealterten Zügen hat nichts, was zu der prächtigen schweren Rüstung paßt: sie ist dem Modell zu weit, das sich recht unbehaglich darin fühlt.» Ohne daß diese Worte auf Titus bezogen sind, charakterisieren sie ihn trefflich. Die ältlich wirkenden scharfen Züge, die das Profil naturgemäß verstärkt, kehren auch auf einem wenig späteren Bild, dem des Wallace Museum, wieder, so daß nur die Glätte des Gesichtes das kindliche Alter von 14 oder 15 Jahren verrät. Es war kein Wunder, wenn den Knaben die schwere Rüstung, die ihm der Vater

[1] J. Six: De Homerus von Rembrandt, Oud Holland, 1897, S. 5.

anlegte, drückte. Zum Dank dafür, daß er sie trug, hat ihn Rembrandt nicht nur zum Schein, sondern auch in Wahrheit für die Menschheit unsterblich gemacht. — Auf der Minerva in Petersburg (Bode VI, 419), für die Titus offenbar Modell gestanden hat (vgl. z. B. Bode 443), hat sich eine seiner prächtigen Locken unter dem Helm hervorgestohlen und Rembrandt hat sie gleich für sein Sujet zu verwerten gewußt.[1] — Einige Jahre vorher kommt der Knabe im Profil noch einmal auf der Parabel vom ungetreuen Diener (Bode V, 339) als der vordere Häscher vor, auf einem Bild, in dem auch, wie Bode gezeigt hat, das Gesicht von Adriaen van Rijn wiederzufinden ist. Daß in den beiden genannten Profilbildnissen,[2] Rembrandts Sohn zu erkennen ist, beweisen die Gesichtsverhältnisse, der auch von vorn sichtbare vorgeschobene Mund mit starken Lippen, die dicke Nasenkuppe, das scharfe Kinn und anderes mehr. Vergleicht man diese Seitenansichten mit dem Profil der Saskia auf dem Kasseler Bild, so kommt die Aehnlichkeit mit der Mutter zu Tage. Daß übrigens dem Kopf, wie gelegentlich schon bemerkt, etwas weibliches zu eigen ist, bezeugt Bodes Beschreibung der Minerva, in der er ein weibliches Modell zu erkennen meint: «Diese kräftige, junge Person von fast männlichen Zügen paßt schon besser in ihre eherne Tracht.» Von seiner Mutter erbte Titus die Form der Nasenspitze, den vorgeschobenen Mund und das rundliche, allerdings bei ihm stärker abgesonderte Kinn. Die vollen Lippen, den etwas breiteren Mund, den durchgeistigten klugen Blick hat er offenbar vom Vater.[3] Eine ganze Reihe von Zeichnungen, die im folgenden zusammengestellt werden, sind vermutlich Studien nach Titus; auf anderen, die als größere Kompositionen den Wert eines völlig abgeschlossenen Kunstwerkes haben, ist sein Typus häufig verwertet. Sie alle gehören zu den herrlichsten Werken der Rembrandtschen Kunst und sind durch ebenso große Freiheit und Weichheit der Feder oder des Pinsels wie

---

[1] Nachträglich sehe ich, daß J. Six (Oud Holland, 1897, S. 5) auf anderem Weg dazu gekommen ist, in dem Petersburger Bild Titus wieder zu erkennen. In einer Versteigerung von 1738 wird: «Het Pourtret van den Sone van Rembrandt, den Helm op 't Hooft, een Schilt en de Harnas . . . .» genannt, das nach Six den Maßen nach mit der Minerva identisch ist.

[2] Auch eine Gestalt auf der Verschwörung des Claudius Civilis in Stockholm erinnert an das Profil des Titus, die Figur, die links von Claudius Civilis sitzt, ferner eine Zeichnung eines Knaben bei Hofstede de Groot.

[3] Leider gibt es von Rembrandt kein Profilbildnis zum Vergleich. Merkwürdiger Weise haben sich die großen Künstler nie im Profil wiedergegeben, obgleich dies mit Hilfe von zwei Spiegeln geschehen konnte. Nur Lionardo macht eine Ausnahme.

durch klare Anmut und Harmonie der Komposition ausgezeichnet. Die zarte idealistische Stimmung, der sie ihre Entstehung verdanken, drückt sich in einer geschmeidigen und zugleich einfachen Technik aus, welche die größte Treffsicherheit in der Wiedergabe scharfer Beobachtung voraussetzt. Zu den schönsten gehören Blätter, wie der Tobias und der Engel auf der Wanderschaft (Albertina, Schönbrunner und Meder 690), die Parabel vom ungetreuen Haushalter (Seymour Haden, Lippmann 147), Joseph im Gefängnis (Amsterdam, Lippmann, H. de Groot 23) und eine Reihe der Aktstudien, welche zeigen, daß trotz gegenteiliger Behauptungen Rembrandt auch auf diesem Gebiet, was Harmonie der Verhältnisse und Adel der Linien anbetrifft, der Antike und der Renaissance Ebenbürtiges geschaffen hat. Die weiche Saftigkeit der unfehlbaren Linienführung, die in den schönsten Aktstudien der Art, etwa in der der Albertina (Schönbrunner u. Meder 132) und der bei Heseltine (Lippmann, H. de Groot 68) bezaubert, die malerisch wirkende Rundung der Formen, die mit den einfachsten Mitteln erreicht ist, dazu die schlichte Anmut der Haltung, der geschlossene und doch lockere Umriß, all das — und noch viel mehr, was hier mit ein paar Strichen ausgedrückt ist — läßt sich mit Worten nicht schildern.

Vergleicht man diese Aktstudien mit denen der vorangehenden und der folgenden Zeit, so zeigen sich merkliche Unterschiede. Die Zeichnungen nach Hendrickje um 1660 — als Beispiel kann Lippmann 86 und 87 dienen — weisen die grandiose Vereinfachung und nur andeutende, auf die Ferne wirkende Technik der späteren Zeit auf. Jene nach dem Modell aus der Zeit um 1646 kommen den Zeichnungen nach Titus wol oft nahe, doch sind sie meist — entsprechend dem Modell — von etwas derberer Sprache und weniger weich in den Uebergängen. Das Modell selbst, das auf den Radierungen B. 193, 194, 196, auf Zeichnungen, wie auf der des British Museum (Kleinmann II, 59), der Albertina (Schönbrunner und Meder 497), der Pariser Nationalbibliothek (Michel zu S. 324)[1] wiedergegeben wird, ist

[1] Michel erkennt in dieser Zeichnung eine direkte Vorstudie zu B. 193. v. Seidlitz findet, daß sie nur eine allgemeine Aehnlichkeit biete. Doch weist die Haltung, die Stellung des linken Fußes, besonders aber die völlig übereinstimmende Lage der Finger und die gleiche Schattengebung auf einen unmittelbaren Zusammenhang. Wenn Rembrandt auf der Radierung den rechten Fuß der Zeichnung weiter nach auswärts stellte, so tat er dies offenbar aus kompositionellen Gründen, um einen besser ausgeglichenen Umriß zu erhalten; der nach links geneigte Kopf bedarf eines Gegengewichtes auf der anderen Körperseite. Hält man die Zeichnung daneben, so empfindet man zu deren Vorteil, daß der linke Oberschenkel der Radierung unnatürlich lang wirkt.

nicht leicht von Titus zu unterscheiden. Doch erkennt man bei näherer Betrachtung einige abweichende Merkmale. An dem Modell von 1646 bilden die Schultern mit den Armlinien einen fast rechteckigen Winkel, während sie bei Titus etwas schmäler sind und rundlicher abfallen. Die Haare sind weniger üppig, mehr strähnig und reichen nicht bis auf die Schultern, während sie bei Titus, auch als er noch Knabe ist, einen weicheren Fall haben. Auch die Gesichtsbildung ist namentlich in der unteren Partie verschieden. Das Oval ist bei Titus weniger breit, der Mund kleiner, die Nase setzt nicht so breit an, ist nicht so plump, sondern spitzer gebildet. Vor allem aber endigt bei dem früheren Modell das niedrige Kinn in einer breiten horizontalen Linie, bei Titus dagegen ist es ziemlich hoch und läuft so spitz aus, daß es bei Dreiviertelansicht den Endpunkt eines mit den Backenlinien als Schenkel gebildeten spitzen Winkels ausmacht. Darnach erscheint es mir als sehr wahrscheinlich, daß Titus auch das Modell des Christus an der Martersäule bei Carstanjen (Bode IV, 317) gewesen ist, ein Werk, das darnach freilich um zehn Jahre später angesetzt werden müßte, als es bei Bode angesetzt worden ist. (Zum Vergleich ist besonders heranzuziehen Bode VI, 459 und 419, die Zeichnungen Kleinmann III, 40 und Lippmann, H. de Groot 66, aber auch Bode VI, 443, 444 und 446; daß Titus einen relativ kleinen Kopf hatte, beweisen Bode V, 339, VI, 418 und 419, 458. Daß er in dieser Zeit auch eine lange Figur mit abgemagerten Händen besaß, zeigen gleichfalls einige der genannten Bilder, besonders Bode VI, 458.) Die außerordentlich breite zkizzenhafte Technik mit einer an die Vision Daniels erinnernden kühlen Farbenskala wäre an sich noch kein Beweis für die spätere Ansetzung. Doch die bei allem Ausdruck ergreifenden Schmerzes fast anmutig zu nennende Haltung des Körpers, das rötlich blonde Haar, das für Titus charakteristisch ist, und das jugendliche Christusideal, für das ich mir in den vierziger Jahren keine Erklärung weiß, während es sich im Zusammenhang mit den durch die Gestalt des Titus beeinflußten Darstellungen des zwölfjährigen Jesus eher deuten läßt,[1] sprechen für die Mitte der fünfziger Jahre.

Nun hat Rembrandt meiner Ansicht nach seinen Sohn aber auch noch nach 1660 gemalt, wie sich dies schon aus äußeren Wahr-

---

[1] Trotzdem möchte man sich fragen, ob nicht vielleicht Rembrandt mit der Gestalt einen h. Sebastian im Sinne gehabt habe oder nur eine Vorstudie zu einem Christus an der Martersäule gab, da sich unter seinen zahlreichen Christusgestalten nicht ein bartloser Typus findet.

scheinlichkeitsgründen im Hinblick auf die zahlreichen Bildnisse in den fünfziger Jahren ergiebt, und zwar erkenne ich Titus in keinem geringeren Gemälde als jenem berühmten der Sammlung van der Hoop im Amsterdamer Rijksmuseum wieder. In diesem Meisterwerk ist das schwierige Problem, zwei stehende Figuren in einem geschlossenen Umriß zusammenzufügen durch einen annähernden Dreiecksaufbau äußerst glücklich gelöst. Daß in den zwei Figuren Porträts bestimmter Persönlichkeiten wiedergegeben sind, ist auch die Ansicht Bodes und H. de Groots. Der Ausdruck, der, wie auch Neumann hervorgehoben hat, nicht die Tiefe der Charakteristik mancher früheren Porträts zeigt, dafür aber eine scharfe Beobachtung des momentanen Mienenspiels verrät, die Haltung, die nicht dramatisch belebt ist, sondern gleichfalls eine rasch vorübergehende Bewegung zu ruhiger Wirkung bannt, rufen einen eigentümlichen Wechsel im Beschauer hervor. Eine seltene Vereinigung strengen monumentalen Stiles und erstaunlichster Naturwahrheit! Bei dem zurückgezogenen Leben, das Rembrandt in seiner späten Lebenszeit führte, bei der relativ geringen Anerkennung, die ihm damals von seinen Zeitgenossen zu teil ward, sollte man erwarten, daß er in stiller Einsamkeit weltfremde Werke geschaffen habe, und er in seinem früh sich ausbildenden persönlichen Stil schon längst die Grenzen der Wirklichkeit überschritten habe. Wie ein Wunder muß es da wirken, daß der erste Eindruck einer Schöpfung wie der der Staalmeesters gerade der von überwältigendem Leben ist, der alle Kunst vergessen macht. Eine gleiche Wirkung ist selbst der doch mehr auf Illusion ausgehenden Nachtwache oder der das Einzelne schärfer präzisierenden Anatomie nicht eigen. Eben jener unmittelbare Lebenseindruck, den auch das Bild der Sammlung van der Hoop hervorruft, erweckt das Verlangen zu wissen, wer dargestellt ist. Von der alten Bezeichnung der Judenbraut, mit der im 18. Jahrhundert eine Reihe von Werken Rembrandts getauft wurden, kann abgesehen werden. Michel (S. 491) folgt der von Bredius[1] vorgeschlagenen Annahme, daß Ruth und Boas dargestellt sei, während Neumann (S. 504) schwerlich mit Recht die von Woltmann aufgestellten Namen Juda und Thamar aufnimmt. Wenn ich nun glauben möchte, daß in den Dargestellten Titus und seine Braut Magdalena van Loo zu erkennen sei, so schließt dies freilich noch nicht völlig aus, daß das Bild nicht doch als historische Komposition gedacht sei, wenn auch Rembrandt gewöhnlich derartige Werke deutlicher dem gegebenen Stoff entsprechend charakterisierte.[2] Die beiden

[1] Rijksmuseum, S. 28.

[2] Das zeigt z. B. die Zeichnung Juda und Thamar in der Albertina.

Gestalten tragen ein offenbar von Rembrandt zurecht gemachtes malerisches Kostüm und kennzeichnen sich dadurch als dem Meister nahestehende Personen. Das Gesicht von Titus ist in der Zwischenzeit markanter und ältlicher geworden, zeigt aber immer noch die uns vertrauten abgemagerten lang gezogenen und spitzen Züge. Zum Vergleich eignet sich besonders Bode VI, 445, 446 und 459, namentlich dies letzte Gemälde, in dem man wol mit Sicherheit die gleiche Persönlichkeit wie auf dem Doppelbildnis erkennen kann. Die eingezogenen Mundwinkel, die Bildung des Kinns, die senkrechte Vertiefung zwischen den Augenbrauen in der Verlängerung der Nase, die Nasenlinie, die schönen Locken u. a. findet sich mit den Veränderungen, die ein Zeitraum von acht Jahren mit sich bringt, immer noch ähnlich wie auf jenen früheren Bildnissen. Eine vermittelnde Stellung nimmt das Porträt in München (Bode VII, 527) ein, in dem Titus wol das Modell für irgend eine Propheten- oder Evangelistenfigur abgegeben hat. Am 10. Februar 1668 verheiratete sich dieser mit Magdalena, die 1641 geboren war.[1] Das Bild in Amsterdam würde darnach etwa 1667 gemalt sein. Es zeigt Titus und seine Braut im gleichen Alter von 26 Jahren.

Nach diesem Doppelporträt ist wol auch in dem schönen Porträt in Kolmar Magdalena van Loo in etwas jüngeren Jahren zu erkennen. Einige ihr eigentümliche Züge sind: die mit schwerem oberen und unteren Augenlid versehenen zu weit vortretenden Augen, die ihrem Gesicht zusammen mit der nicht leicht zu charakterisierenden Oberlippe einen etwas naiv dummen Ausdruck verleihen; eine etwas platt gedrückte Nase und die Wangenlinie, die von der Stirn bis zum Kinn merkwürdig stumpf und flau verläuft (bei den Bildnissen ist dies immer auf der rechten Seite des Gesichtes zu beobachten), endlich das in kurzer horizontaler Linie abschließende Kinn. Diese Züge begegnen uns auch auf zwei anderen Porträts dieser Jahre (Bode VII, 536 u. 537) und lassen uns auch in ihnen Magdalena erkennen. Auf dem Bild in Kolmar trägt sie wie auf diesen einen großen Ohrschmuck und wie auf dem Amsterdamer Bild eine schöne Perlenkette um den Hals. In der Neigung für einen kleinen Hund, der in der Rasse ganz dem von Rembrandt besessenen Tierchen[2] gleicht, scheint sie sich mit Titus getroffen zu haben. Denn in Rembrandts Inventar von 1656 kommt ein von Titus gemaltes Bild vor, das drei kleine nach dem Leben gemalte Hunde darstellte. — Nicht mit gleicher Sicherheit möchte ich die Vermutung aussprechen, daß Magdalena auch auf dem

[1] Vosmaer, S. 455.
[2] Siehe im Anhang.

Kopenhagener Bild von 1656 im Alter von 15 Jahren wiedergegeben sei (Bode VI, 452). Denn die Blume in der Hand könnte darauf hinweisen, daß die Dargestellte schon verlobt ist und dies spräche bei dem jugendlichen Alter von Rembrandts Sohn nicht eben für die Annahme.[1] Freilich war Titus außergewöhnlich früh entwickelt, wie der Umstand beweist, daß er bereits mit 17 Jahren ein kleines Kunstgeschäft geführt zu haben scheint.[2] Noch nicht 24 Jahre alt wurde er auf sein Ersuchen schon für mündig erklärt,[3] während sonst die Volljährigkeit erst nach dem Verlauf des 25. Jahres eintrat. Außergewöhnlich früh müssen auch die künstlerischen Fähigkeiten entwickelt gewesen sein. In dem Verzeichnis von Rembrandts Kunstbesitz wird außer dem Bild mit den Hündchen auch ein Stilleben mit einem Buch und ein Kopf der Maria von Titus' Hand erwähnt.[4] Wäre dies letztere Bild ein ganz schwacher kindlicher Versuch gewesen, so wäre es wol kaum von Rembrandt aufbewahrt noch in seinem Inventar ausdrücklich aufgeführt worden. Man darf vielleicht nach Analogie anderer Söhne bedeutender Künstler annehmen, daß Titus die technischen Eigentümlichkeiten und künstlerische Auffassung der Erscheinung von seinem Vater abgeschaut und so früh eine gewisse Virtuosität errungen habe. — Rembrandt hat Magdalena van Loo offenbar ein Bildnis des Titus zum Geschenk gemacht. In ihrem Nachlaß wird es mit den Worten aufgeführt: «een conterfeytsel van des overledens man, daer hy over de leuning leyt».[5] Vermutlich ist es das Bild in Belvoir Castle (Bode VI, 446); ein Werk, das, etwa als Hochzeitsgabe überreicht, das junge Paar sich schon gefallen lassen konnte.

Auch die Mutter Magdalenas van Loo, Anna Huybrechts, ist, wie deren Nachlaß beweist, in dem sie ein Bild Magdalena vermacht, von Rembrandt gemalt worden. Die Alten van Loo's kannten noch Saskia und standen mindestens seit 1640 Rembrandts Haus nahe.[6] 1658 oder

---

[1] Soweit will ich nicht gehen, noch das Bildnis eines zehnjährigen Mädchens von 1651 in Stockholm (Bode, V, 397) mit Magdalena zu identifizieren, obgleich das Kind viele Aehnlichkeit mit ihr hat und der Verkehr Rembrandts mit den van Loo's bis in die vierziger Jahre zurückging.

[2] Oud Holland, 1885, S. 79 und 1899, S. 3.

[3] Vosmaer, S. 451.

[4] Bisher ist merkwürdigerweise weder das Bild mit den drei Hündchen noch der Kopf der Maria zum Vorschein gekommen, Werke, die sich doch identifizieren lassen müßten, da beide Motive weder bei Rembrandt noch, soviel ich weiß, in seiner Schule vorkommen.

[5] Oud Holland, 1884, S. 102, Anm.

[6] Oud Holland, 1885, S. 89.

1659 traten sie für Rembrandt vor Gericht ein. Später dann sind die Beziehungen wol schon der verwandtschaftlichen Bande wegen rege geblieben. Frägt man sich, in welchem weiblichen Porträt Rembrandts die Mutter Magdalenas etwa zu erkennen sein dürfte, so könnte man an das Bildnis der alten Frau in Stockholm (Bode VI, 463) von 1655 denken. Denn den Gatten (Bode VI, 462) der hier Dargestellten hat der Künstler in diesen Jahren als Modell benutzt. Schon 1651 hat er ihn, soviel ich sehe, zweimal porträtiert: in dem schönen Gemälde bei Devonshire (Bode V, 380) und in dem den Kopf deutlicher zeigenden Bild in Lützschena (Bode V, 377). Im folgenden Jahr finden wir ihn vielleicht als apostolische Figur[1] auf einem gleichfalls bei Devonshire befindlichen Bild wieder (Bode V, 381). Auf dem Bildnis des Mannes von 1655 macht der Dargestellte schon einen sehr hinfälligen Eindruck. Jan van Loo starb wenige Jahre darauf zwischen 1658 und 1660.

Ich stelle nun noch die Werke zusammen, auf denen Titus mit größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit wiederzuerkennen ist, und füge einige Darstellungen hinzu, die ich im Text nicht erwähnt habe.

Oelgemälde:

Um 1644 Sog. Wiege bei Boughton Knight, Bode IV, 250 (vielleicht als Kind in der Wiege).

1644 h. Familie, Kassel, Bode IV, 252 (als Christusjunge mit Höschen).

Auf der Anbetung des Kindes 1646 in London und München (Bode V, 315 und 316) kommen je ein Junge im Alter des Titus vor.

um 1648 Porträt mit Federhut in Althorp Park, Bode VI, 440.[2]

1648 Hanna im Tempel bei Ellesmere, Bode V, 325.

1468 Barmherziger Samariter im Louvre, Bode V, 328. (Vielleicht für den Jungen verwertet, der den Kranken an den Füßen trägt).

um 1650 Vision Daniels, Berlin, Bode V, 332.

» Beweinung bei Abercorn, Bode V, 337. (der Knabe am Kreuzesstamm)

---

[1] Bode V, Einl. S. 33.

[2] Bei Bode wird Titus auf 9 oder 10 Jahre alt geschätzt, und darnach das Bild um 1650 angesetzt. Mir scheint der Knabe keinesfalls älter als 6—7 Jahre. Auch paßt das Alter sehr gut zu dem Knaben auf dem Bilde der Hanna im Tempel, während Titus auf der Vision Daniels schon etwas älter aussieht; hier sind auch die Locken länger als bei dem Bild in Althorp Park.

um 1650 Parabel vom ungetreuen Diener, Wallace Museum, Bode V, 339.
» Berglandschaft mit Tobias, Glasgow, Bode V, 344.
1655 Titus hinter dem Schreibtisch, Haigh Hall, Bode VI, 441.
» Titus stehend, Kann, Bode VI, 442.
» Potiphars Frau verklagt Joseph, Eremitage und Berlin, Bode VI, 401 und 402.
» Krieger (Mars?), Glasgow, Bode VI, 418.
um 1655 Minerva, Eremitage, Bode VI, 419.
um 1656 (?) Christus an der Säule (?), Carstanjen, Bode IV, 317.
» Titus, sitzend und lesend, Wien, Bode VI, 443.
um 1657 Titus in Vorderansicht, Kopenhagen, Bode VI, 451.
» Titus in rotem Barett, Wallace Museum, Bode VI, 444.
um 1658 Titus in schwarzem Barett, Holford, Bode VI, 445.
1658 Titus, die Linke im Rock, Louvre, Bode VI, 457.
» Titus, ein Heft in Händen, Kann, Bode VI, 458.
1659 Titus, zum Beschauer sich umwendend, Kann, Bode VI, 459.
um 1659 Jakob mit Engel ringend (für den Typus des Engels verwertet), Berlin, Bode VI, 410.
1660 Titus, das Kinn in die Hand gestützt, Belvoir Castle, Bode VI, 447.
um 1660 Titus in brauner Toque, Eremitage, Bode VI, 447.[1]
um 1665 Porträt in München, Bode VII, 527.
um 1667 Titus und Magdalena (?), Amsterdam, Rijksmuseum, Bode VII, 535.

Radierungen:

um 1645—1650 Christus zu Grab getragen, B 84 (vielleicht für den Jungen, der mit an der Bahre trägt, verwertet).
um 1652 Titus, Brustbild, B 11.
1652 Christus unter den Schriftgelehrten, B 65 (als Christusknabe).
1654 » B 64.
» Jesus kehrt mit seinen Eltern von Jerusalem zurück, B 60.
1655 Opfer Abrahams, B 35.

---

[1] An Titus erinnert mich auch der Kapuziner bei Stroganoff, Bode, VI, 482, von 1661, allerdings kommt er den Bildern um 1655 näher als den späteren. Es scheint mir übrigens nicht ausgeschlossen, daß die Kapuziner, wenigstens teilweise Modelle von Rembrandt sind, die er in eine Kutte gesteckt hat.

Zeichnungen:

um 1648 Titus, eine Pfeife am Licht ansteckend, in Amsterdam, Lippmann, H. de Groot 71.

um 1650 Aktstudie, stehend beinahe en face, bei Heseltine, Lippmann-H. de Groot 68.

» Studie zur Vision Daniels, bei Bonnat, Lippmann 176.

um 1651/52 Aktstudie, sitzend, Profil nach rechts (vgl. Bode V, 339), Albertina, Schönbrunner und Meder 465.

» Aktstudie, stehend, Profil nach rechts, Budapest, Schönbrunner und Meder 132.

um 1652 Titus zeichnend, im British Museum, Lippmann-H. de Groot 41 (vgl. B. 11).

» Titus, über eine Brüstung schauend, im British Museum, Lippmann 125 a.

» der zwölfjährige Jesus im Tempel bei Seymour Haden, Lippmann 145.

um 1650—53 Tobias wandernd, Albertina, Schönbrunner und Meder 690.

» Tobias und der Engel ruhen aus, bei Bonnat, Lippmann 183.

» Tobias erschrickt vor dem Fisch, Albertina, Schönbrunner und Meder 800.

» Tobias nimmt den Fisch aus, Albertina, Schönbrunner und Meder 235.

» Tobias kommt zurück, Berlin; Lippmann, Handz. d. Berl. Kupferstichkab.

» Abschied des Tobias, bei Hofstede de Groot, Lippmann-H. de Groot 88.

um 1650—55 Joseph im Gefängnis in Amsterdam, Lippmann-H. de Groot 23.

» Jakobs Traum in Berlin, Lippmann 27.

» Studie zu einem schlafenden Jakob bei L. Bonnat, Lippmann 180 a.

» die Parabel vom ungetreuen Haushalter, Albertina.

» die gleiche Darstellung bei Seymour Haden, Lippmann 147.

» der sog. Leidener Student bei L. Bonnat, H. d. Groot III, 22.

um 1655 Titus en face, Hut auf dem Kopf, bei Six in Amsterdam Lippmann-H. de Groot 5.

» Titus mit Blume in der Hand, Louvre.

» Aktstudie nach links, sitzend in einem Buch lesend, in Dresden.

um 1655 Aktstudie nach links, sitzend und schlafend, in Dresden.
» Titus schlafend, British Museum, Kleinmann IV, 6, H. de Groot 10 und Kleinmann V, 55.
um 1656/57 Titus im Profil nach rechts bei Hofstede de Groot.
» Aktstudie, stehend mit auf den Rücken gelegten Händen in Chantilly.
» Aktstudie, stehend von vorn mit auf den Rücken gelegten Händen, in Stockholm.
» Aktstudie in Rückansicht, in Dresden.
» Aktstudie, auf dem Rücken liegend, British Museum.
» Aktstudie, Flöte in Händen, British Museum, Kleinmann III, 40.
» Aktstudie, auf einem Hocker sitzend, Lippmann-H. de Groot 66.
» Aktstudie, liegend, Louvre, Kleinmann V, 36.
» Aktstudie, stehend mit erhobenen Händen, Louvre, Kleinmann V, 37.
um 1657 Titus sitzend, den rechten Fuß auf einem Stoofje,[1] in Stockholm, Lippmann-H. de Groot 16.

Ueberblicken wir zum Schluß Rembrandts künstlerisches Verhältnis zu den ihm nahestehenden Menschen, so ergeben sich einige allgemeine, freilich z. T. auch aus dem Leben anderer großer Künstler bekannte Tatsachen.

Rembrandts Phantasie wird bis in die allerletzte Zeit durch ein genaues Studium nach der Natur unterstützt. Auch dann noch arbeitete er, allerdings in freister Weise, nach Modellen. Bei deren Verwertung aber zeigt er sich als großer Meister in der Beschränkung. Stellt er seine Studien immer wieder an denselben Menschen an, so geschieht dies nicht etwa, weil schwer andere Modelle zu erlangen gewesen wären; daran fehlte es damals ebenso wenig wie heute. Vielmehr bedurfte er nicht vieler, weil sein scharfer und großer künstlerischer Blick die psychologischen Regungen und malerischen Wirkungen in unendlicher Fülle an einem und demselben Modell studieren konnte. Und so hält er sich vorzugsweise an die Menschen seiner nächsten Umgebung.

Die echt nordische Freude an der intimen Umgebung seiner Häuslichkeit, macht ihm diese zu einer an unerschöpflichen Anregungen reichen Welt. Das Unscheinbarste gibt seiner Phantasie

[1] Schon bei Michel frageweise als Titus bezeichnet.

fruchtbaren Stoff. Manche Kompositionen sind offenbar durch irgend eine Situation, die ihm gerade in die Augen fiel, entstanden. Solche Vorstellungen wie die der Hanna mit ihrem Sohn im Tempel dürften aus schlichten häuslichen Wahrnehmungen und Erlebnissen hervorgegangen sein: jene Szene scheint den Anblick, wie Titus zu den Füßen seiner Amme in kindlicher Haltung betend lehnte, festzuhalten. Andrerseits aber haben auch die Haus- und Lebensgenossen des Meisters Kompositionen, die den Künstler beschäftigten, in oft nicht unwesentlichen Einzelheiten bestimmt. Daniel wird zwar in der Bibel gelegentlich als jung bezeichnet, aber als Kind hätte ihn Rembrandt wol schwerlich dargestellt, wenn er nicht gerade den achtjährigen Titus um sich gehabt hätte. Auf der Kasseler h. Familie ist aus gleichem Grund das Christkind als fünfjähriges Bürschchen dargestellt, wie auf der Beweinung bei Abercorn in sonst ungewöhnlicher Weise am Kreuzesstamm ein Knabe lehnt. Die zahlreichen, den jungen Tobias schildernden Zeichnungen, das Interesse an den Darstellungen des 12jährigen Jesus in einer Zeit, als Titus in eben diesem Alter stand, sind vielleicht durch die hübsche Gestalt des Knaben angeregt worden. Besonders auffallend ist es auch, wenn Rembrandt den ungetreuen Haushalter auf einer Zeichnung dieser Zeit als 10—12jährigen Jungen wiedergibt. Aehnliche Beispiele der Verwertung ließen sich leicht auch bezüglich anderer Menschen seiner Umgebung nachweisen.[1] Freilich wird man in der Annahme solcher von außen her gewonnener An-

[1] Bei Neumann tritt das Interesse an Rembrandt als Menschen und an den Menschen aus Rembrandts Umgebung sehr zurück. Es mag dies damit zusammenhängen, daß er den Identitätshypothesen, die von Bode, Michel u. a. in sehr einleuchtender Weise aufgestellt werden, skeptisch gegenüber steht. So in der Frage von Rembrandts Eltern, S. 35, und Rembrandts Schwester Lijsbeth v. Rijn; S. 175 bezeichnet er die Flora der Eremitage als junges Mädchen von gleichgültigen Zügen, S. 126, die Flora bei Buccleugh als junges Ding mit Blumen geschmückt. Beides sind Studien nach Saskia. S. 207 sagt er von dem Bild, das Rembrandt mit der Rohrdommel darstellt: es zeige die Halbfigur eines Jägers, eines Mannes mit banalem Ausdruck. Mit Fragezeichen versehen ist das Bild Hendrickjes im Louvre, S. 473. Für eine Biographie Rembrandts scheint es mir aber gewiß nicht einerlei zu sein, ob in diesem und den zahlreichen anderen Bildnissen, die gar nicht besprochen sind, Rembrandts Frau zu erkennen ist oder nicht. Auch sehe ich nicht ein, warum die Forschung «indiskret» gewesen sein soll, wenn sie «feststellen zu müssen glaubte, in welchen Fällen Rembrandts Frau Saskia oder später Hendrickje Aktmodell gewesen ist». Mir scheint nicht, «daß Dinge der Art selbstverständlich seien und es deshalb und aus anderen Gründen unnötig sei, davon zu sprechen». Es wird nicht viele Künstler geben, die sich so wie Rembrandt bei ihren Aktstudien auf ihre allernächste häusliche Umgebung beschränkt haben und hierin spricht sich doch etwas künstlerisch sehr Bedeutsames aus. — Auch Titus wird nur in einer Anmerkung, S. 482, erwähnt.

regungen nicht zu weit gehen dürfen. In anderen Fällen kommen persönliche Stimmungen, die irgend ein passendes Motiv zum Ausdrucksmittel wählen, vorwiegend in Betracht. Wieder bei anderen Gelegenheiten bilden formale Probleme, und endlich und vor allem die geistigen Interessen an Inhalt und Gehalt gegebener Vorwürfe den Ausgangspunkt für das Schaffen. Oft, ja wol am häufigsten wird Phantasie und Geist des Künstlers von allen jenen Faktoren gleichzeitig bestimmt werden, so daß bei der Betrachtung eines einzelnen Kunstwerkes auf jedes dieser Momente geachtet werden muß.

ZWEITER TEIL.

ANMERKUNGEN ZU REMBRANDTS KUNSTBESITZ.[1]

In einem trefflichen kleinen Aufsatz (Kunst und Künstler I, 7) meint Jan Veth: «Wenn Rembrandt selbst einmal in unsere Mitte wiederkehren könnte und die Männer kämen, die seine Werke zu klassifizieren wüßten, die seine Familienverhältnisse kennten — besser als der große Weltverächter selbst, die sich was daraus machten, all die Kontrakte im Kopfe zu haben, welche der Maler einmal versäumte einzuhalten, oder die das Inventar aufzuzählen wüßten von den Gegenständen, welche er weggeben mußte, würde er sich nicht mit Mißmut von ihnen abwenden und nach Wahlverwandten suchen, welche die tiefe Einfachheit seines mächtigen Wortes selbst unbefangen verstehen könnten». Gewiß! Aber, darf man hinzufügen, er würde in der Liebe, die aus solcher Beschäftigung mit seinen Werken spricht, doch auch einen freilich zu späten Entgeld für das Unrecht, das seine Zeit ihm angetan, gewahren. Schließlich ist alle ernste Bemühung um die Kenntnis eines solchen Schaffens ein Bemühen, zu dem großen Menschen selbst hindurchzudringen, und je mehr die Einheit in allen Aeußerungen des genialen Künstlers erfaßt wird, desto näher wird man ihm selbst gelangen, alle Ausstrahlungen zu ihrer Lichtquelle zurückverfolgen. Und hierzu kann jede Einzelbetrachtung ihr Teil beitragen.

---

[1] Rembrandts Inventar von 1656 ist abgedruckt bei C. J. Nieuwenhuys: A review of the lives and works of some of the most eminent painters, London, 1834. Immerzeel: Lofrede van Rembrandt, 1841. C. Blanc: L'oeuvre complet de Rembrandt, 1859, Paris. M. Scheltema: Rembrandt, discours sur sa vie et son génie, 1866 (neu herausg. durch W. Burger). Vosmaer: Rembrandt, 1877, S. 432–445. C. Hofstede de Groot verdanke ich eine von Neuem kollationierte Abschrift. — Für das Folgende vgl. E. Müntz: Gaz. des beaux arts, 1892, I, S. 196 bis 211, und C. Hofstede de Groots: Entlehnungen Rembrandts, Jahrb. d. k. preuß. Kunsts., 1894.

Sind im Vorausgehenden einige Ergänzungen zu unserer Kenntnis von Rembrandts menschlicher nächster Umgebung zu geben versucht worden, so soll die folgende Zusammenstellung vielfach mit alten Beweisen zeigen, daß für Rembrandt auch die häusliche Umgebung, die er sich selbst geschaffen, kein totes Kapital war, sondern daß er sie in fruchtbarer Weise zu verwerten wußte. Der Ansicht Neumanns, daß es kein Interesse habe zu wissen, inwieweit Rembrandt Eindrücke älterer oder gleichzeitiger Kunst sich zu Nutzen gemacht und daß damit «wenig oder nichts bewiesen werde», vermag ich mich nicht anzuschließen. Gewiß ist es für die Kenntnis der Persönlichkeit und der Kunst des Meisters von Bedeutung zu wissen, an welchen Werken der Vergangenheit er Gefallen fand und wie er sich überhaupt der Kunst früherer Zeiten gegenüber verhält. Auf dem Standpunkt, daß der Nachweis von Entlehnungen dem Ansehen der Individualität Rembrandts oder irgend eines großen Meisters Eintrag tue, wird niemand stehen. Offenbar ist Neumann in dieser Frage zu stark von der sein Werk beherrschenden Anschauung beeinflußt worden, jener nämlich, nach der mit Rembrandt eine Kunstepoche, die der Renaissance und Antike abgeneigt und direkt entgegengesetzt sei, beginnt. Daher will er von irgendwelchen Brücken, die von dort zu Rembrandt führen, nichts wissen, wie dessen Zusammenhang mit einer vergangenen Kunst überhaupt nirgends bei ihm ersichtlich wird. Mir scheint hierdurch das ganze Verhältnis der niederländischen Kunst zu der italienischen in ein falsches Licht gerückt zu werden. Ueber den schädlichen Einflüssen, welche die aristokratische Kultur der Renaissance wie jede Kultur in ihrer Verfallszeit gehabt hat, kann doch ihre unvergleichliche Bedeutung nicht verkannt werden. Ist es überhaupt zulässig, über eine ganze große Kulturepoche den Stab zu brechen? Hier gilt es indes nur hervorzuheben, daß jene Meinung auch einem wahren Verständnis Rembrandts hinderlich ist. Durch Neumanns Darstellung könnte man zur Annahme verleitet werden, daß Rembrandt eine bewußt oppositionelle Stellung gegen die Renaissancekunst und -kultur eingenommen hätte. Dies ist aber, wie aus den im folgenden zusammengestellten Tatsachen hervorgeht, keineswegs der Fall gewesen. Im Gegenteil müssen wir behaupten, daß er vielseitig genug war, um auch die Größe jener Welt anzuerkennen. Um dies näher zu begründen, stelle ich hier die in Rembrandts Inventar genannten italienischen Kunstwerke voran.

1. Italienische Meister.

Zwei Richtungen italienisierenden Charakters spielen schon in der Vorgeschichte Rembrandtscher Kunst eine bedeutende Rolle. Die Richtung G. Honthorsts, die von Caravaggio und Ribera, von den sog. Kellerlichtmalern beeinflußt ist, und die Elsheimers, des Meisters, den Bode treffend den deutschen Maler römischer Nation genannt hat. — Honthorst gehört zu jener Uebergangsrichtung in der holländischen Malerei, die, noch halb im Zusammenhang mit der italienisierenden Kunst des 16. Jahrhunderts, doch auch nationale realistische besonders genrehafte Elemente in sich trägt. Mit ihm zusammen sind Künstler wie A. Bloemaert, Pieter de Grebber, Salomon de Bray, Jan Lys u. a. zu nennen, alles Maler großfiguriger, etwas leerer und charakterloser Bilder, die ebenso wie die Werke Honthorsts eine wenig sympathische Mischung schließlich doch unvereinbarer Kunstauffassungen verraten. Indes Honthorst für die Entwicklung der Rembrandtschen Kunst von Bedeutung wird, bilden die Werke einiger der übrigen genannten Meister eine Vorstufe für die eine Seite der Franz Halsschen Kunst, die des halbfigurigen, lebensgroßen Genrebildes. — Von Elsheimer geht eine zweite Gruppe der italienisierenden Uebergangsmeister aus, Maler kleinerer Figuren mehr idyllischen Charakters, wenn auch die Stoffe ihrer Bilder meist heroischer, mythologischer und antiker Art sind, Maler wie Breenbergh, Poelenburgh, Uytenbroeck, die beiden Pynas, zum Teil auch Moeyaert und der Lehrer Rembrandts P. Lastmann, vielleicht auch J. Swanenburgh, von dem er Unterricht in Leiden empfing. Beide Richtungen vereinigen sich in Rembrandt, und zwar mit den Elementen einer nationalen, ihm vorangehenden Kunstrichtung, auf die hier aber noch nicht eingegangen wird. — Für die Lichtbehandlung konnte Rembrandt von Elsheimer wie von Honthorsts Richtung lernen. So wenig erfreulich die künstlichen Beleuchtungseffekte der Meister dieser zweiten Gruppe: das fleckige, zu stark kontrastierende Kellerlicht und das flau wiedergegebene Kerzenlicht, sind, so waren doch Probleme hier aufgestellt, die zu Bedeutendem führen konnten, wenn ein zugleich auf seelische Vertiefung und Ausgestaltung formaler Probleme gerichteter Geist sich ihrer bemächtigte. Und auch der Stil großfiguriger Geschichtsbilder konnte für Rembrandt, dessen erster derartiger Versuch die Münchener h. Familie ist, vorbildlich werden. — Auf der anderen Seite knüpft Rembrandt von vornherein in seinen kleinfigurigen Kompositionen an die idyllische, von Elsheimer ausgebildete Richtung an und führt sie weiter. Bilder, wie die Darstellung im Tempel im Haag, die kleine Flucht nach

Aegypten (B. 52) und andere Frühwerke erinnern in mancher Hinsicht an die Werke gleichstrebender etwas älterer Meister wie Lastmann, Bramer, Pynas u. a. und stehen im Geist Elsheimers Werken nicht allzufern. Freilich wandelt auch hier Rembrandt sogleich das Idyllische mit genialem Sinn in große intime Stimmungen um, die oft schon durch monumental wirkende Züge bereichert werden — man denke an den vom Rücken gesehenen Priester und die mächtigen Tempelhallen auf dem Haager Bild, an die Christusfigur auf dem Emaus bei André —, so daß der Abstand von den bedeutendsten Werken seiner Vorgänger auch in diesem Punkt von vornherein erstaunlich groß ist, viel mehr als es nach Fromentins und der von Fromentin vielleicht beeinflußten Darstellung Neumanns erscheinen könnte. Indirekt also zeigen diese Frühwerke Beziehungen zur italienischen Kunst. Wie weit aber hat Rembrandt diese selbst studiert? Das Inventar gibt darauf Antwort; denn sicher hat der Künstler doch nur die Werke gesammelt, die ihm künstlerische Freude bereiteten. Unter den Italienern des 15. Jahrhunderts, die damals in Holland gewiß wenig ausgeboten wurden, finden wir, von den Venezianern noch abgesehen, nur einen: Mantegna, zu dem ihn, wie wir aus den Entlehnungen schließen dürfen, eine ganz besondere Vorliebe führte.

a) Mantegna.

Stiche von ihm und zum Teil wol nach ihm sind im Inventar verzeichnet als: «'t Kostelycke boeck van André de Mantaignie».[1]

Der Einfluß dieses außerordentlichen Meisters auf die Kunst der folgenden Zeit hat sich nach den verschiedensten Seiten hin geäußert. Er hat nicht nur den Stil der oberitalienischen Schulen wesentlich bestimmt, auf große Meister wie Raffael, Correggio, vielleicht selbst Michelangelo anregend gewirkt, sondern auch die größten nordischen Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts: Dürer und Holbein sowol wie Rubens und Rembrandt haben von ihm gelernt, von vielen kleineren zu schweigen.[2] Auf Rembrandts Entlehnungen aus Mantegnas

---

[1] Daß die Stiche Mantegnas auch sonst in Holland im Handel waren, beweist die bei Vosmaer im Anhang abgedruckte Anzeige Pieter's de la Tombe von 1679.

[2] Raffael benutzte zu einem Entwurf für die Grablegung den Stich Mantegnas, B. 3. — Der gleiche Stich ist im venezianischen Skizzenbuch kopiert. — Michelangelos Christus in St. M. sopra Minerva erinnert in der Stellung an eine Figur auf B. 5 oder den Andreas auf B. 6. — Dürer kopierte 1494 zwei Stiche Mantegnas (Zeichnungen der Albertina). Die Orpheuszeichnung ist die Kopie eines Stiches aus Mantegnas Schule. Ferner zeigt der Dresdener Altar, der Stich des h. Sebastian und der Stil der frühen Holzschnitte dessen Einfluß. — Holbein hat den Triumphzug Cäsars kopiert; die Madonna in Basel von 1514 weist auch auf Mantegna, etwa

Werken haben schon Sträter, Müntz und Hofstede de Groot aufmerksam gemacht. Für die «h. Familie, Joseph am Fenster», B. 63, hat Rembrandt die Madonna Mantegnas B. 8 benutzt. Bezeichnend ist, daß der nordische Künstler die ergreifende Szene, die bei Mantegna im leeren Raum spielt, intimer gestaltet und in das Zimmer versetzt, wie ja überhaupt die h. Familien Rembrandts sich immer im behaglichen warmen Innenraum, bei den Italienern sich dagegen entsprechend dem Klima und den Sitten im Freien aufhalten. Die nach Seiten der Form wie dem Inhalt nach gleich großartige Darstellung des toten Christus Mantegnas in der Brera, der durch einen Stich oder Nachzeichnungen im Norden bekannt gewesen sein muß,[1] hat Rembrandt die Anregung für den verkürzt gesehenen Leichnam auf der Anatomie des Dr. Deyman gegeben.[2] Endlich hat der Meister noch eine Mantegna nahestehende Zeichnung: die Verleumdung des Apelles kopiert (beide Zeichnungen im British Museum). Vielleicht erklärt sich dies daraus — ebenso wie das Kopieren einiger anderer italienischen Zeichnungen —, daß er diese Blätter bei der Versteigerung seines Besitzes weggeben mußte, da er auch aus dem gleichen Grund Kopien nach seinen indischen Miniaturen und nach der Saskia des frühen Doppelbildnisses im Bukingham Palace damals angefertigt hat. Darnach wäre die Zeichnung nach Mantegna um 1655 entstanden. In diese Jahre fallen auch die beiden anderen Entlehnungen nach den Werken dieses Künstlers (1654 und 1656). An der «Verleumdung des Apelles», diesem in der Renaissancezeit beliebten Stoff,[3] hat Rembrandt unzweifelhaft auch die Allegorie interessiert, denn er übertrug genau die Namen der einzelnen dargestellten Figuren in seine Nachbildung. Daß er in dieser Zeit auch sonst Gefallen an Verwertung allegorischer Motive fand,

---

auf das Berliner Madonnenbild hin. — Rubens zeichnete den Triumphzug ab; nach Michel (Rubens, S. 101) hat er für Herkules und Satyr in Kassel, den Stich B. 20, benützt. Die Beweinung in Antwerpen und Wien, die Dreieinigkeit in Wien verrät die Bekanntschaft mit Mantegnas totem Christus (Philippi, S. 58). Noch nicht beachtet ist, daß er für den Höllensturz in München wieder den Stich B. 20 verwertete; er hat hier sowol den dicken Mann in der Mitte, als die scheußliche Alte, die fortgeschleppt wird, übernommen, merkwürdigerweise im Gegensinn wie der Stich, so daß es möglich ist, daß Rubens die Originalzeichnung kannte oder besessen habe.

[1] Außer Rubens hat ihn Dürer für die Zeichnung der Beweinung, Lippmann 117, H. B. Grien für den behexten Stallknecht und H. S. Beham für eine der sieben Taten des Herkules sowie H. Goltzius in einem Gemälde in Amsterdam benutzt.

[2] Einen ähnlich in Verkürzung wiedergegebenen Körper zeigt die Zeichnung: Hagar und Ismael in der Wüste, Lippmann 100.

[3] Die bekanntesten Darstellungen rühren von Botticelli und Dürer, dessen Zeichnung eine verwandte Anordnung wie Rembrandts Vorlage zeigt, her.

beweist die nach Mantegnas Vorbild radierte Madonna, bei der er eine kleine Schlange zu Füßen der Maria in symbolischer Bedeutung anbrachte, und die einzige ganz allegorisch gedachte Radierung von 1658: der Phönix B. 110.

* * *

Rembrandt kannte nahezu alle Hauptmeister der italienischen Hochrenaissance wenigstens durch einzelne Werke: Raffael, Michelangelo, Lionardo, Correggio und die bedeutendsten Venezianer.

b) Raffael.

Der Meister hatte das Glück, ein Porträt Raffaels zu besitzen. Zu Rembrandts Zeit waren, soviel mir bekannt ist, nur zwei Porträts Raffaels im Kunsthandel, der Holland berührte. Der Castiglione wurde 1639 in Amsterdam versteigert, damals von Rubens kopiert und auch durch Rembrandt flüchtig abgezeichnet, eine Skizze, die Rembrandt im gleichen Jahr für das Selbstbildnis B. 21 verwertete.[1] Vermutlich hätte Rembrandt das Bild gern besessen; denn er notierte sich genau, zu welchem Preise es verkauft ward. — 1650 und 1653 wurde die Sammlung Karls I. in England versteigert,[2] in der sich angeblich auch ein Porträt Raffaels befand. Daß es vielleicht dies Werk war, welches sich Rembrandt erwarb, ist nicht unwahrscheinlich, weil sich fast mit Sicherheit nachweisen läßt, daß Rembrandt Werke aus der Sammlung Karls I. bei ihrem Durchzug durch Holland gesehen und wol zum Teil selbst gekauft hat. Denn 1) In Rembrandts Inventar kommt ein «Kindeken van Michael Angelo Bonalotti» vor. Bei diesem Werk kann wol nur der berühmte schlafende Amor des Michelangelo in Betracht kommen. Dieses Werk oder mindestens eine Replik befand sich im Besitz Karls I. und verschwand in den folgenden Jahrzehnten aus England. 2) Rembrandt hat 1659 für die Radierung B. 203 das Gemälde Correggios Antiope und Jupiter benutzt. Dies Bild wurde ebenfalls aus dem Besitz Karls I. versteigert. 3) In der gleichen Zeit hat Rembrandt Anregung durch die auch im Inventar des englischen Königs aufgeführte Lukretia Tizians für sein Werk von 1664 empfangen.[3] 4) Endlich hat er eine Skizze von Rubens für die Radierung des Phönix verwertet. Es ist dies das Werk, das Waagen (S. 479) unter Nr. 6 im Verzeichnis der Gemälde

---

[1] Hofstede de Groot, Jahrb. d. k. preuß. Kunstsamml., 1894. Claude Phillips: The picture gallery of Charles I, The Portfolio, 1896, S. 81.

[2] Waagen: Kunstwerke und Künstler in England, 1837, I, S. 32.

[3] Michel, S. 489.

Karls I. anführt: «Skizze zu der Apotheose Jakobs I., die Rubens für die Decke von Banquettinghouse ausführte, dem Könige zur Genehmigung übersandt. 1 F. 3 1/2 Z. hoch 1 F. 10 Z. breit.» Die Oelskizze befindet sich nicht, wie Waagen angiebt, in der Eremitage, sondern in der Galerie zu Brüssel.[1] — Daß Rembrandt das Bild Correggios und das des Rubens nicht etwa durch Stiche kennen gelernt hat, ergiebt sich daraus, daß die beiden Radierungen die Vorlage im Gegensinn verwertet zeigen. Das Porträt Raffaels wird im Inventar Karls I. genauer beschrieben: «Porträt eines jungen Mannes ohne Bart mit einem roten Hut, woran eine Medaille ist. Er hat langes Haar, man sieht etwas von einem weißen Hemde ohne Krause. Nur der Kopf, in Lebensgröße, 8 1/2 Z. × 5 1/2 Z.» Unter den Raffael zugeschriebenen oder ihm nahestehenden Porträts befindet sich keines, das auf diese Angaben paßt. Da sich das Werk später, wie es scheint, wieder in England befand und darnach offenbar unter den Gemälden war, die von Karl II. wieder zurückgekauft waren, so ist es nicht ausgeschlossen, daß es 1697 im Palast von Whitehall durch Brand zugrunde ging, da damals angeblich drei Gemälde Raffaels vernichtet wurden.

Nach den zahlreichen Nachbildungen, die Rembrandt von Werken Raffaels mehr als von denen andrer Meister besaß, möchte man fast annehmen, daß kein italienischer Künstler — vielleicht nur Tizian ausgenommen — ihm mehr zusagte.[2] Freilich ist dabei zu berücksichtigen, daß keiner der großen Maler der Renaissance einen so tüchtigen Interpreten seiner Werke fand wie Raffael in Marcanton, und Rembrandt ersichtlich für gute Stiche eine besondere Vorliebe hatte. Nicht weniger als vier Mappen voll Stiche nach Raffael hatte er in Besitz; darunter waren zwei mit besonders schönen Drucken. In einem fünften Kasten befanden sich neben Stichen andrer Meister noch weitere nach Raffael mit nackten Gestalten. Wie hoch Rembrandt die Stiche nach dem Urbinaten wertete, dafür haben wir auch direkte Zeugnisse. Auf der Rückseite des schon erwähnten frühen Abzuges des Hundertguldenblattes in Amsterdam befindet sich eine Bemerkung,

---

[1] In der Sammlung Karls I. befanden sich bereits zwei Gemälde Rembrandts, ein Beweis für das Ansehen des Künstlers in dieser Zeit auch in England. Ueber das Selbstbildnis, das sich jetzt im Louvre befindet, vgl. C. Phillips, a. a. O., S. 117. Die «alte Frau mit einem weiten Schleier über dem Kopf und herabhängendem Band, 2 F. hoch, 1 F. 6 Z. breit» befindet sich noch in Windsor. Der «young scholar» war nach Hofstede de Groot ein von Lievens im Auftrag des englischen Hofes ausgeführtes Bild.

[2] Raffael war auch sonst in Holland im 17. Jahrhundert beliebt: so ist auf einem Interieur Pieter de Hooch's bei Thieme in Leipzig eine große Kopie nach der Schule von Athen in die Wand des Saales eingelassen.

nach welcher der frühere Besitzer Zoomer das Blatt von Rembrandt gegen die Pest in Phrygien von Marcanton eingetauscht hat. Daß die Blätter bei aller Schönheit des Marcanton'schen Stiches nicht ganz gleichwertig waren, scheint auch Zoomer empfunden zu haben, da er den Ausdruck: «vereering van .... Rembrandt» gebraucht. Ferner berichtet Gersaint, daß der Name «Hundertguldenblatt» dadurch entstanden sei, daß Rembrandt einem Händler aus Rom, der ihm Stiche von Marcanton im Preis von 100 Gulden angeboten habe, dafür diese Radierung gegeben habe.[1] Nach diesen Tatsachen ist es begreiflich, daß wir die Spuren des Interesses Rembrandts an Stichen nach Raffael auch in seinem Werk wiederfinden. Schon Vosmaer kannte die Zeichnung Rembrandts in Dresden nach der Madonna della Sedia. Sie muß wol nach einer Kopie des Gemäldes, welches Italien nicht verlassen hat, angefertigt sein;[2] denn die Nachstiche aus Rembrandts Zeit geben Bilder Raffaels im Gegensinn, während die Zeichnung in dieser Hinsicht mit dem Original übereinstimmt. Vielleicht ist die Haltung der Maria mit dem Kind und die Tracht der Maria auf der Kasseler h. Familie in Erinnerung an Raffaels Bild entstanden. Darnach wäre die Zeichnung vor oder um 1646 geschaffen. — Auch das unvergleichliche Blatt des in der Scheune predigenden Christus (B. 67) ist in der segnenden Gebärde Christi durch Raffael und zwar durch den Christus auf der Disputa angeregt worden. Freilich hat Rembrandt diese Erinnerung innerlich so verarbeitet, daß wir nie auf den Gedanken kommen würden, ein fremdes Vorbild klinge hier mit hinein. Von der reinen Höhe verklärter Göttergestalten Raffael'scher Kunst ist Christus auf die Erde herabgestiegen und Mensch geworden. Dort zeigt er in himmlischer Nacktheit tronend der Gemeinde die Wundmale, hier predigt er in schlichter Scheune und hebt die Hände, wie um zu sagen: Ist es denn gar so schwer, ein guter Mensch zu sein? Vielleicht deutet das Kind, das unbekümmert vorn am Boden in den Sand zeichnet, an, daß er von der Unschuld der Kinder redet. Vielleicht spricht er die Worte: «Wer sich nun selbst erniedrigt,

---

[1] Am ehesten möchte der Name daraus entstanden sein, daß Rembrandt selbst die guten Abzüge je für 100 Gulden verkaufte. Damit läßt sich der Bericht Mariettes und Gersaints gut vereinigen; der Preis entspräche etwa dem, was wir sonst von dem Verkauf Rembrandtscher Radierungen zu des Künstlers Lebzeiten wissen.

[2] Der flämische Meister aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, den man den Meister der Raffael-madonnen nennen konnte, da er sich in Bildern in Utrecht, Rotterdam, bei Braubach in Köln, stark an die Madonna della Sedia anlehnt, kannte wol das Werk aus dem Original.

wie dies Kind, der ist der Größeste im Himmelreich. Sehet zu, daß Ihr nicht jemand von diesen Kleinen verachtet. Denn ich sage Euch: Ihre Engel im Himmel sehen allezeit das Angesicht meines Vaters im Himmel. Denn des Menschen Sohn ist gekommen, selig zu machen, das verloren ist.» Und da lauschen alle, die Armen und Elenden, die umher lagern, und lassen die Worte wie einen Strom von Liebe und Frieden über sich niederrauschen. — Bei Raffael tront Christus hoch oben und ein Symbol, die Hostie vertritt ihn auf der Erde. Der Geist einer katholischen Welt ist in grandiosester Weise verkörpert und hier meinen wir inmitten einer protestantischen Umgebung die eindringliche Stimme des Evangeliums selber zu hören. Und doch, betrachten wir die Künstler, die diese Werke geschaffen haben, so müßten wir ungerecht sein, wenn wir nicht gestehen wollten, daß beide es verstanden haben, ihren Christusgestalten eine unbegreifliche Güte und Freundlichkeit des Ausdrucks zu verleihen, wenn uns Nordländer auch die milde Einfachheit Rembrandts noch mehr bewegen wird. Aber beide Werke bedeuten eine Höhe der Kunst, mag das eine nun uns zeigen, wie eine Erscheinung in Fülle und Pracht in der lichten Freiheit einer herrlichen Wolkenwelt wohnt, oder das andere uns weisen, wie ein reiner innerlicher Mensch nah und mitfühlend unendliche Wärme der Empfindung weckt.

Noch einige andere Werke dürften auf eine Bekanntschaft mit Schöpfungen Raffaels deuten. Rembrandt besaß vermutlich die Stiche Marcantons nach den Gemälden in den Stanzen. Darauf wies schon die Verwertung des Christus auf der Disputa. Die Radierung Adam und Eva (B. 28) erinnert in der Anordnung allgemein an das Deckenbild der Camera della Segnatura; Adam lehnt auf beiden Darstellungen halb sitzend auf einem Block und wendet sich aufgeregt zu der von vorn gesehenen ruhig stehenden Eva. — Die Zeichnung in Dresden, Gott erscheint Abraham, läßt in dem von Engeln unterstützten Gottvater an das Deckenbild der Stanza del Eliodoro denken. Aus der jeweiligen gegenseitigen Anordnung ergiebt sich, daß Rembrandt Stiche vorlagen. Auch die schönen Zeichnungen mit der Befreiung Petri, die wie das vorige Blatt in den fünfziger Jahren entstanden sind, könnten im Motiv durch Raffaels Fresko angeregt sein. Wenn Kontrastwirkungen wie die auf der Reinigung des Tempels (B. 69) zwischen dem Aufruhr im Vordergrund und dem hinten in Ruhe seine Zeremonie verrichtenden Priester an ähnliche Gegensätze auf der Vertreibung Heliodors erinnern, so braucht man freilich noch nicht an einen Zusammenhang beider Werke zu denken, da Rembrandt eine ähnliche Hinter-

grundszene im Tempel öfters bringt (z. B. auf der Haager Darstellung im Tempel, auf der Ehebrecherin im Tempel in London); es zeigt aber, wie Künstler bei verwandten Stoffen zu ähnlichen Lösungen in der Anordnung gelangen können. Endlich mag Rembrandt auch — nach einem Hinweis Hofstede de Groots — für die Zeichnung des Homers von 1652 im Six'schen Pandora-album eine Szene wie die des Parnasses in der ersten Stanze des Vatikan vorgeschwebt haben. — Ob der Meister auch die Teppichkartons Raffaels durch Nachzeichnungen oder Stiche kannte, ist nicht mit gleicher Sicherheit zu sagen. Doch könnte er durch den blinden Elymas für die Tobiasradierung von 1651 (B. 42) angeregt worden sein; auch erinnert wol die Handhaltung der Christus anflehenden Frau auf dem Hundertguldenblatt an die ähnlich bittende Gebärde des Petrus auf dem Karton mit dem wunderbaren Fischfang. — Daß Rembrandt noch Stiche anderer Meister nach Raffael außer jenen des Marcanton besaß, beweist die Erwähnung von Werken des Giulio Bonasone (1531—1574, in Rom tätig) in seiner Sammlung, eines Meisters, der auch nach Giulio Romano, Parmigiano, Michelangelo, Tizian und nach eigenen Vorlagen gestochen hat. Auch hat man bemerkt, daß zwei Grablegungen in Haarlem und Berlin die Bekanntschaft mit einer Perino del Vaga zugeschriebenen Zeichnung im Louvre verraten.

c) Michelangelo.

Dem Schaffen Michelangelos stand Rembrandt wol fremder als dem Raffaels gegenüber. Wenigstens finden wir kaum bei ihm Anklänge an diesen Künstler, der als der größte Plastiker der Renaissance das stärkste Gegenbild zu der auf optische Wirkungen ausgehenden Malerei des national holländischen Geistes stand. Trotz des inneren fundamentalen Gegensatzes hat Rembrandt ohne Zweifel den großen Genius der Renaissanceplastik bewundert. Sonst hätte er wol nicht in seiner Sammlung die Mappe «vol van de wercken van Michiel Angelo Bonarotti» aufbewahrt, noch sich das «Kindeken» von ihm erworben, das sicher zu den kostspieligsten Werken seiner Sammlung gehörte. Diese Figur hatte ihren Platz in Rembrandts großem Atelier, in dem sich sonst nur ausländische Kostüme und Waffen und ein Bild von Rembrandt selbst befanden. Wie oben bemerkt, ist es vielleicht in dem berühmten schlafenden Amor wiederzuerkennen, den Michelangelo nach einer Antike kopierte. Gegen diese Annahme ließe sich einwenden, daß die Angabe im Inventarverzeichnis keinen Hinweis darauf enthält, daß eine Skulptur gemeint sei. Doch ist weder ein Gemälde von

Michelangelo selber noch eines aus seiner Umgebung bekannt, welches ein einzelnes Kind darstellte. Zudem sind die Inventarangaben nicht sehr ausführlich. Dagegen spricht für die Annahme der Umstand, daß die Radierung eines Rembrandtschülers — nach v. Seidlitz ist es F. Bol — existiert, die einen schlafenden Amor darstellt (B. 132 der Rad. Rembrandts, Abb. Rovinski 383). Die Radierung hat zwar keine Aehnlichkeit mit dem Turiner Amor, nur der Bogen ist gleich geformt, aber das Motiv ist in der holländischen Kunst ganz außergewöhnlich, so daß man annehmen könnte, daß die Anregung zu der Darstellung von dem Werk in Rembrandts Atelier ausging. — Konrad Lange behauptet in seiner Schrift über den schlafenden Amor in Turin Venturi und anderen entgegen die früher schon von ihm aufgestellte Meinung, daß das Originalwerk Michelangelos nicht das im Mantuaner Besitz befindliche Exemplar gewesen sei, das später nach England verkauft ward und in den Besitz Karls I. kam, sondern hält dieses Werk, das also vermutlich mit dem in Rembrandts Besitz identisch ist, für eine Replik. Die Beweisführung Langes erscheint indes, unabhängig von der Frage, ob der Turiner Amor das Original ist oder nicht, in diesem Punkt anfechtbar; sie ist vielleicht durch den Gedanken beeinflußt worden, die Ueberführung des Amor nach England spräche gegen die Annahme, daß sich das Original jetzt wieder in Italien und zwar in Turin befinden solle. Hierin läge jedoch kein berechtigter Einwand gegen die Hypothese, da bei den Wanderungen, welche Kunstwerke schon im 17. Jahrhundert häufig machten, eine solche Rückkehr des Werkes gar nicht ausgeschlossen ist, zumal die Savoyer Fürsten Beziehungen zum englischen Hof hatten und Fürstengeschenke üblich waren. Nur scheint mir kein sicherer Grund vorzuliegen, der gegen die sonst immer zuverlässigen Angaben Condivis, daß sich der Amor im Besitz der Herzogin von Mantua befand, spräche, zumal sich Condivis Aussage mit der Gellis vereinigen läßt.[1] Den Besitzwechsel, den das Werk Michelangelos durchmachte, denke ich mir in folgender Weise: Michelangelo macht den Amor auf Rat des Lorenzo di Pierfrancesco de Medici; durch einen Zwischenhändler Baldassare wird er an den Kardinal Riario verkauft. Dieser zwingt Baldassare nach der Entdeckung des Betrugs die Figur zurückzunehmen. Nun gibt Condivi an, sie sei, er wisse nicht auf welchem Weg an den Duca Valentino gekommen, der sie an die Herzogin von Mantua geschenkt habe.

[1] Es würde zu weit führen, hier näher auf die Einzelheiten der Frage einzugehen.

Diese Angabe können wir durch Gelli und die in Frage kommenden Briefe ergänzen. Gelli nennt den Amor als im Besitz des Kardinals von Ferrara befindlich. Dieser mag sie, falls er identisch mit Hippolit von Este ist, wie Lange annimmt, in Rom von dem Händler erworben haben (zwischen 1496 und 1502). Hippolit von Este gibt sie an Guidobaldo von Urbino, dem sie 1502 bei der Vertreibung aus Urbino durch Cesare Borgia genommen wird. Cesare schenkt sie weiter an die Herzogin von Mantua und hier bleibt sie bis 1531. Dann wird sie nach England verkauft und aus der Sammlung Karls I. 1651 versteigert. Darnach, so müßte man annehmen, wäre sie im Besitz Rembrandts bis 1656 gewesen. 1698 taucht sie wieder in England im Palast von Whitehall auf und gehörte daher offenbar zu den durch Karl II. zurückgekauften Werken der Sammlung seines Vorgängers. Ob sie darnach und auf welchem Weg nach Turin gekommen ist, läßt sich nicht entscheiden. Nimmt man nun aber an, daß das Werk in Rembrandts Besitz den schlafenden Amor vorstellte, so spricht die Tatsache, daß Rembrandt die Figur unter dem Namen Michelangelos besaß, dafür, daß eben das nach England gebrachte Exemplar tatsächlich das Original gewesen ist.

Schwerlich wird sich bestimmen lassen, welches die Werke Michelangelos waren, die Rembrandt in Nachbildungen besaß. Vermutlich waren darunter Stiche nach der sixtinischen Decke, da z. B. der davonfliegende Engel auf der Tobiasradierung von 1641 (B. 43) an die in die Tiefe fahrende Gestalt auf der einen Schöpfungsdarstellung und die in Nachdenken versunkene Figur des Johannes auf dem Hundertguldenblatt an den Jeremias erinnern könnte. Doch sind diese Anklänge nicht entscheidender Art.

d) Lionardo.

Betrachten wir, inwieweit die Kunst Lionardos anregend auf Rembrandt gewirkt haben kann, so muß, wie schon öfters geschehen, auf die Zeichnungen in Berlin und Dresden hingewiesen werden,[1] die auf Grund eines Stiches[2] nach dem Abendmahl angefertigt sind. Zu diesen zwei Blättern kommt nach Hofstede de Groot noch ein drittes, im British

---

[1] Vosmaer, S. 509 und 591, Michel, S. 578, Hofstede de Groot, Jahrb. d. k. p. K., 1894, Neumann, S. 436. Reproduktionen bei Neumann und Lippmann, 99 und 24. Vielleicht ist die Berliner Zeichnung identisch mit dem Blatt, das 1773 (29/11) auf der Versteigerung J. v. d. Marck unter Nr. 1599 zum Verkauf kam: «Christus met de twaalf Apostelen aan Tafel zittende, met de pen geteekend».

[2] Der Stich wird von P. Kristeller (Rassegna d'arte, Nov. 1901) dem Fra Antonio da Monza zugeschrieben.

Museum, das die linke Hälfte des Lionardo'schen Abendmahles wiedergiebt und in der gleichen Zeit wie die beiden anderen um 1635 entstanden ist. Hat man früher einmal behauptet, Rembrandt habe die Komposition Lionardos durch seine Aenderungen verschlechtert, so hat man bei Neumanns Ausführungen den Eindruck, als meine er, daß Rembrandt seinen Vorgänger verbessert habe. Richtiger tut man wol daran, Auffassung und Gestaltungsweise des einen Künstlers für ebenso berechtigt zu halten wie die des anderen. Wenn Rembrandt die offene Halle Lionardos in einen geschlossenen Raum verwandelt, so wird man wieder an die anderen Lebensgewohnheiten des Nordländers erinnert. Auf die Bedeutsamkeit des Unterschiedes, der sich in der Gebärdensprache bei dem Maler des Südens und dem ruhigeren niederdeutschen Künstler zeigt, hat Neumann aufmerksam gemacht. Auf die Verschiedenheit des Liniengefühls komme ich an anderer Stelle zurück. — Rembrandt hat Abendmahlsdarstellungen, wie es scheint, noch öfters entworfen. Eine solche findet sich in der Sammlung Fodor in Amsterdam (Kleinmann III, 12);[1] vermutlich ist sie um 1630 oder noch etwas früher entstanden und von Interesse, weil sie zeigt, wie Rembrandt sich mit dem Problem beschäftigte, die Gestalten bei Tisch ruhend darzustellen. Er wollte historisch getreu verfahren und folgte einer Nachricht, die angab, daß man im Orient die Mahlzeiten liegend einnahm. Nähere Angaben über die Art der Lage besaß man offenbar nicht; man wußte nicht, daß das Abendmahl vermutlich nicht an einem großen Tisch stattfand, daß die Jünger vielmehr an kleineren runden Tischen verteilt waren und in radialer Anordnung mit einem Kissen unter dem Arm, am Boden lagen, eine Situation, aus der sich die für ältere Meister so unbequeme Bibelstelle: «Johannes lag an der Brust des Herrn», leicht erklärt. Die Anordnung an einem Tische machte dem Künstler begreiflicher Weise Mühe. Fünf Jünger an der hinteren Tischseite scheinen zu sitzen, wenn auch der am linken Ende des Tisches dem Raume nach ausgestreckt ruhen könnte; links vorn hat ein sechster das eine Bein der Länge nach auf den Sitz gelegt und Christus hockt in seltsamer Lage mit einem auf die Bank emporgezogenen Fuß.[2] Bei dieser Raumverschwendung sind die übrigen fünf Apostel genötigt, umherzustehen oder zu gehen.[3]

---

[1] Vosmaer, S. 591; Michel, S. 591. Nach Hofstede de Groot ist die Zeichnung zweifelhaft.

[2] Welche Schwierigkeit dem Künstler diese Lage machte, beweist der mehrfach geänderte linke Arm und die Korrekturen an beiden Füßen.

[3] Nicht mehr bekannt ist die Zeichnung, die von Vosmaer, S. 509 und 591 erwähnt wird, eine Wiederholung der Berliner Zeichnung à la plume, exécution

Weder in einem Oelgemälde noch in einer Radierung hat Rembrandt den Vorwurf behandelt. Was er aber bei jenen Studien gelernt, verwertete er, bei einer der Situation nach ähnlichen Darstellung, bei dem nicht lange nach jenen Zeichnungen entstandenen Gastmahl Simsons in Dresden.[1] Wie auf den Blättern nach Lionardo sitzt hier die Mittelfigur in ruhiger Vertikale eine dreieckige Fläche einnehmend im Gegensatz zu den stark bewegten und zusammengedrängten Gruppen links und rechts. Während er aber auf den Nachzeichnungen die Anordnung an drei Seiten des Tisches beibehalten hat, greift er hier auf die frühere Komposition zurück, gruppiert die Figuren auch auf der anderen vierten Tischseite und stellt sie wieder halb liegend dar. Auch hier sind die Gäste neben der Braut vermutlich sitzend gedacht, wenn diese selbst auch so hoch tront, daß man eine hockende Lage annehmen könnte. Das Motiv des Liegens beim Essen, das ja in den Rembrandt wol kaum bekannten frühmittelalterlichen Darstellungen der cena typisch war, hat der Künstler in jener frühen Zeichnung des Abendmahles und auf dem Gastmahl Simsons zugleich geschickt benutzt, um die schwierige Aufgabe, einen an allen Seiten besetzten Tisch darzustellen, in natürlicher Weise zu lösen, da er durch die vorne liegenden Gestalten einen Durchblick auf die dem Beschauer zugewandten Figuren der hinteren Tischseite gewann. — Die Kenntnis des Abendmahles von Lionardo veranlaßte offenbar den Künstler, die auf der Fodorzeichnung noch seitlich angeordnete Hauptfigur auf dem Dresdener Gemälde in die Mitte zu versetzen. Ein ähnlicher Vorgang wie hier läßt sich bei den Darstellungen des Emausmahles durch Beeinflussung von Seiten Tizians, wie ich im folgenden zu zeigen versuche, verfolgen. — In einer Zeichnung der fünfziger Jahre im

---

moins achevée, h. 0,14, l. 0,335, Coll. Ploos et Bartz, J. de Vos. — Eine andere Zeichnung, die Vosmaer, S. 509 und 591 nennt: dessin pareil au musée de Berlin, largement lavé à l'encre de Chine ist vermutlich die Zeichnung, die im Berliner Kupferstichkab. die Unterschrift trägt: in der Weise des Rembrandt van Ryn. Es ist eine sicher gezeichnete genaue Kopie nach Lionardos Abendmahl ohne den Hund vorne am Boden. An der Wand Säulen, viereckige Fliesen auf der Erde. Hinter Christus ein ausgesparter Schein, der sich von dunkler Vertiefung abhebt, darüber ein Baldachin. Mit Weiß gehöht. Sie ist nicht von Rembrandt, und mit Unrecht bei Muther: Rembrandt, 1903, als Original abgebildet. — Nach de Groot kam auf der Versteigerung Abott in Edinburg Nr. 359 noch eine Zeichnung des Abendmahles: 10 3/4" × 5 3/4" vor, die nach Kay nicht echt war. Sie war mit Sepia und ostindischer Tinte laviert und kam aus der Sammlung Richardson.

[1] Während der Drucklegung der vorliegenden Arbeit erscheint ein Aufsatz von A. Hölzel, Dachau: «Ueber künstlerische Ausdrucksmittel und deren Verhältnis zu Natur und Bild», Kunst für Alle 1. Dez. 1904, in welchem der Verfasser das Gleiche fast mit denselben Worten ausführt.

Louvre[1] ist Rembrandt endlich noch einmal auf die Abendmahlsdarstellung zurückgekommen. Das Blatt steht offenbar im Zusammenhang mit den Studien, die er nach indischen Miniaturen machte und gerade in diesen Jahren auch für andere Kompositionen verwertete, wie für die Radierung: Gott und die Engel bei Abraham (B. 56) und für das Gemälde Ester und Ahasver des Roumiantzoff-Museums in Moskau (Bode IV, 411); denn einige der Jünger und wie es scheint Christus selbst, sind hockend dargestellt. An zwei Seiten des großen quadraten Tisches drängen sich nahezu alle Jünger, teils stehend, teils liegend oder sitzend zusammen; an der vorderen Seite liegt allein ein Apostel auf dem breiten Divan, während links sich ein anderer stehend auf ein Kissen lehnt, welches auf dem Ruhebett liegt. Wol niemals ist eine merkwürdigere Abendmahlsszene geschaffen. Gerade in der problematischen komplizierten Anordnung ist sie ein seltener Beleg für die mächtige Eigenart des immer nach neuen Kompositionslösungen ringenden Künstlers.

e) Correggio.

Im Zusammenhang mit Lionardo, von dessen Originalwerken Rembrandt höchstens den jugendlichen Johannes den Täufer im Besitz Karls I., jetzt im Louvre, gesehen haben kann, darf hier gleich Correggio genannt werden, da er ebenso wie Lionardo in der Entwicklung des Helldunkels vor Rembrandt eine bedeutende Stellung einnimmt. Der Name Correggios kommt ebensowenig wie der Lionardos im Inventar vor, doch wissen wir, daß der Künstler Jupiter und Antiope im Original gesehen hat, vermutlich zugleich mit den beiden Allegorien, die jetzt gleichfalls in Paris, damals aus Karls I. Besitz an den Kunsthändler Jabach kamen. Er benutzte das Werk nicht allein für die Radierung gleichen Gegenstandes, auch eine Zeichnung bei W. Gay in Paris zeigt in der Lage der Venus deutliche Anklänge.

Wenn nicht Correggio selbst, so sind doch einige Künstler aus seiner Richtung in Rembrandts Kunstbesitz vertreten. Für Federigo Barocci (1528—1602, im Inventar «Barotius» genannt), von dem Rembrandt Stiche besaß, mochte er sich interessieren, weil er zu den frühsten Radierern in Italien gehörte und die malerische Weichheit der Kontur Correggios Kunstweise nachzubilden versuchte. — Ein anderer Künstler wird als «Lely de Novellaene» aufgeführt. Dies ist zweifellos Lelio de Novellara

[1] Vosmaer, S. 591, Michel, S. 587. Nach beiden ist die sicher echte Zeichnung zweifelhaft.

(Lelio Orsi; 1511—1587), ein vornehmlich von Correggio, aber auch von Michelangelo beeinflußter Maler der Schule von Parma.[1] Von ihm besaß Rembrandt ein Oelgemälde, eine Kreuzigung. Unter den von Lelio bekannten Werken könnte man hierbei nur an die Kreuzigung aus der Sammlung Solly denken, die vom Berliner Museum an die Galerie in Halle abgegeben worden ist und folgende Anordnung zeigt: Unter den Armen des Gekreuzigten schweben zwei wehklagende Engel; links am Fuß des Kreuzes Magdalena. Im Hintergrund bergige Landschaft unter düsterem Himmel.[2]

Endlich besaß Rembrandt Stiche von einem «Vani», in dem wir vermutlich Giovanni Baptista Vanni (1599 in Pisa geb., 1660 in Florenz gestorben), zu erkennen haben, der 15 Blatt Radierungen nach Correggios Kuppelfresken in S. Giovanni in Parma angefertigt hat.

f) die Venezianer.

Die verwandten Momente zwischen der Malerei in Venedig und der in Amsterdam sind bekannt genug. Die Bedeutung, die Luft und Licht in den beiden Schulen dieser an stillen, Dunst ausströmenden Wassern gelegenen Städte haben; der Einfluß, den der Handel ausübt; die hier und dort wiederkehrende Freude an zierlichem Detail, die der Architektur ein im Kleinen unendlich reiches, fast glitzerndes Aussehen verleiht und zu dem flimmernden feinen Spiel des Sonnenlichtes auf dem Wasser, in Amsterdam noch besonders zu den mit zarten, zitternden Blättern belaubten Ulmen der Kanäle paßt; das Interesse an der Trachtenmalerei[3] und endlich die Freude an den Porträts reicher, stolz einherschreitender Männer, denen man ansieht, daß sie ihre Stellung ihrer eigenen Tüchtigkeit und Weisheit verdanken. So erscheint es innerlich begründet, wenn Rembrandt die venezianische Kunst besonders gut kannte.

Von den Meistern des 15. Jahrhunderts bewunderte er Gentile Bellini und Vittore Carpaccio, da er je eine Zeichnung der beiden

---

[1] Den Hinweis verdanke ich H. Thode, der zuerst die Werke Lelios wieder zusammengestellt hat. Vgl. H. Thode: Lelio Orsi e gli affreschi del «casino di sopra» presso Novellara, Archivio storico dell' arte, 1890, III, S. 377 ff., und G. B. Toschi: Lelio Orsi da Novellara, pittore et architetto, a. a. O., 1900, III.

[2] Meyer und Bode, Kat. des Berliner Museums, 1878, S. 267. Die in London befindliche Kreuzigung kommt nicht in Betracht, da sie erst 1894 erworben wurde und sich 1729 noch in Novellara befand.

[3] A. Goldschmidt hat neuerdings in seinem trefflichen Aufsatze über W. Buytewech, Jahrb. d. K. pr. Kunstsamml. 1901 darauf hingewiesen, daß die Freude an der Trachtenmalerei bei Meistern von Gesellschaftsbildern in der Richtung des Buytewech in letzter Linie auf venezianische Einflüsse zurückgeht.

Künstler kopierte. Vittore Pisano, der obgleich Veronese, doch hier genannt werden darf, war ihm durch Medaillen bekannt. Denn wir besitzen eine Nachzeichnung der Medaille des Andrea Doria und wissen, daß er für den zweiten Zustand der Radierung «die drei Kreuze» (B. 78) ein anderes Werk des Künstlers benutzt hat. In Rembrandts Inventar werden zwar keine Medaillen ausdrücklich aufgeführt; aber Lodewyck van Ludick, der vor Gericht bezeugt, daß er des Künstlers Kunstschätze gesehen habe, erwähnt unter diesen auch Medaillen,[1] die auch in Baldinuccis Beschreibung beiläufig genannt werden.[2]

Ein allem Anschein nach von Rembrandt besonders geachtetes Werk war das «groot stuck van de Samaritaens vrouwe van Sjorjon» Giorgione), das zur Hälfte dem Kunsthändler Pieter de la Tombe, nach dem die Predigt Christi in der Scheune B. 67 La petite Tombe genannt wird, gehörte. Die Komposition des Werkes dürfen wir in einem Gemälde der Sammlung Morelli in Bergamo wiedererkennen, das jetzt mit Recht Moretto zugeschrieben wird.[3] Denn Rembrandt hat sie zweimal verwertet. Da das Bild ein Gemälde in kleinen Verhältnissen ist, so kann es nicht wol identisch mit dem in des Künstlers Inventar aufgeführten Werk sein; doch ist es sicher eine getreue Kopie nach diesem, da die von Rembrandt entlehnten Figuren viel Verwandtschaft mit denen des Moretto in Bergamo aufweisen. Der Künstler muß seinen Giorgione schon 1634 besessen haben, weil er den Christus für seine Radierung gleichen Gegenstandes B. 71 benutzt hat. Daß das Gemälde oder eine Nachbildung, die er sich nach dem Verkauf vielleicht angefertigt hat, noch 1658 unter seinen Augen war, beweist die andere Radierung mit Christus und der Samariterin (B. 70), die deutliche Anklänge an das Gemälde in der Frau, die wie dort die Hände übereinandergelegt auf einen Eimer stützt, in der Form des Brunnens und in den Gebäuden im Hintergrund der Landschaft zeigt. Bezeichnend ist, daß dem Künstler in den dreißiger Jahren, in der Zeit, in der er in seinen Werken gern lebhafteste Bewegung wiedergiebt, gerade die Christusfigur mit der eindringlichen Gebärdensprache Eindruck machte und ihm in den fünfziger Jahren, in einer Zeit, als seine Gestalten in statuarischer Ruhe verharren, die Haltung der Samariterin gefiel. — Auch die Landschaft auf dem h. Hieronymus (B. 104 um 1653) könnte in der

---

[1] Oud Holland 1885, S. 90.

[2] Oud Holland 1890, S. 172.

[3] H. Thode machte mich darauf aufmerksam, daß das Bild Beziehungen zu Giorgiones Kunst aufweist und nach Aussage Morellis früher als Giorgione gegolten hat.

hochgelegenen Situation der Burg und in dem durch einen Steg überbrückten Sturzbach an den Hintergrund des Bildes von Moretto erinnern, wenn nicht von Seymour Haden bemerkt worden wäre, daß hier eine mir nicht bekannte Zeichnung Tizians bei Dr. Wellesley vorgelegen habe.

Tizians Einfluß macht sich auch sonst geltend, wie denn Rembrandt zahlreiche Stiche nach seinen Werken besaß (een dito [sc. boek] seer groot med meest alle de wercken van Titiaen und een dito vol contrefytsels van Mierevelt, Titiaen en andere meer). Daß er das Original der Lucretia gesehen haben wird, ist oben schon angeführt worden. Im Stich lag ihm sicher die Assunta vor; darauf weist die an dieses Werk in der Komposition leicht anklingende Himmelfahrt Christi von 1639 in München. Auch erwähnt Hofstede de Groot eine Zeichnung der Himmelfahrt bei Bonnat, die stark unter Einfluß Tizians steht. Die Gestalten der Flora, die Rembrandt auf drei Gemälden wiedergegeben hat, sind nach Bode im Motiv vielleicht durch einen Stich nach der Flora Tizians in den Uffizien angeregt worden. Ein spätvenezianisches Werk, etwa die Verkündigung Tizians in S. Salvatore oder diejenige Tintorettos in der Scuola di S. Rocco, mag Rembrandt auch bei der Verkündigung an die Hirten von 1634 (B. 44) vorgeschwebt haben. Denn er bringt hier merkwürdiger Weise eine vom Strahlenschein umgebene Taube oberhalb des Engels an, ein Motiv, das sonst nur bei der Verkündigung an Maria und in derartiger Weise mit den diesen Nimbus umfliegenden Putten gerade in Venedig vorkommt.

Auch Rembrandts spätere Kompositionen des Emausmahles scheinen mir durch einen Stich nach Tizians Gemälde im Louvre beeinflußt zu sein. Auf keiner der frühen Darstellungen Rembrandts sitzt Christus im Zentrum der Komposition dem Beschauer en face gegenüber. Meist befindet er sich auf der linken oder rechten Seite des Tisches: so auf dem Bild bei André um 1629 (Bode I, 9), auf einer Zeichnung im Besitz Bodes, die nach ihm vielleicht eine Studie zu dem Gemälde ist, auf der Radierung von 1634 (B. 88). Auch auf der Zeichnung, die Houbraken radiert hat und in dessen Werk und in das C. Weyermanns eingeheftet ist, saß Christus jedenfalls nicht in der Mitte.[1] Nur eine frühe Zeichnung des Berliner Museums (aus

[1] Daß die Zeichnung von Houbraken irgendwie mißverstanden war, scheint mir deshalb wahrscheinlich, weil Rembrandt niemals, soviel ich sehe, Christus als bereits entschwunden dargestellt hat, wie es denn auch keine sehr durchgeistigte Auffassung verriete, wenn der Künstler die beiden Jünger einen leeren Stuhl

der Sammlung Beckerath) weicht von dieser Anordnung ab; die Komposition ist indes noch nicht in der Weise, wie in den späteren Darstellungen zentralisiert, da Christus steht und sich zu dem rechts sitzenden Jünger wendet, dem er das Brot reicht. Aehnliches ließe sich von einer Zeichnung, die auf der Auktion der Eelkingschen Sammlung vorkam, sagen. Die Anordnung, daß Christus in der Mitte von vorn gesehen sitzt, findet sich auf dem Gemälde des Louvre von 1648 (Bode V, 326), auf dem Bild in Kopenhagen vom gleichen Jahr (Bode V, 527) auf einer Zeichnung bei W. Gay, auf der Radierung von 1654 (B. 87), auf dem Bild aus dem Schloß Compiègne von c. 1660 und auf einer Zeichnung im Besitz Hofstede de Groots, einer Studie zu diesem Gemälde.[1]

Nun könnte man denken, daß die Bekanntschaft mit dem Abendmahl Lionardos dem Künstler Anlaß gab, auch diese Dar-

---

anstaunen läßt. Hofstede de Groot hält es für möglich, daß die Zeichnung eine Vorstudie für das Andrésche Bild war, die Gestalt links vielleicht Christus vorstellte und das allerdings sehr eigentümlich auf dem Boden liegende Tuch eine Skizze des vom Stuhl aufgesprungenen Jüngers gewesen sei. Dabei ließe sich schwer erklären, warum Houbraken auch den stehenden Jünger nach links statt nach rechts schauend gegeben hätte. Man könnte vielleicht annehmen, daß die Zeichnung eine Vorstudie zu der Rad. von 1634 war. Der Jünger mit gefalteten Händen erinnert an denjenigen auf diesem Blatte. Rembrandt hatte vielleicht Christus noch nicht gezeichnet oder ihn für Houbraken nicht deutlich genug angedeutet. Das Tuch könnte der Hund gewesen sein. — Nur eine Rembrandt nahestehende Darstellung, wol ein Schulwerk zeigte Christus im Entschwinden begriffen; sie ist durch eine späte Radierung, die ich aus einer Reproduktion im Besitz Hofstede de Groots kenne, auf uns gekommen. Die Unterschrift lautet: adaperti sunt autem oculi eorum et agnoverunt Eum: sed Ipse ablatus est ex eorum conspectu. Christus verschwindet in der Mitte stehend und wendet sich nach dem Beschauer um, ein Motiv, das nicht im Geiste Rembrandts ist. Für Rembrandt zu plump ist auch die Handhaltung des in einem Korbstuhl sitzenden Apostels links. — Das Motiv des Entschwindens Christi findet sich sonst auf dem Emausmahl des Jan Steen im Rijksmuseum.

[1] Sonst sind bis jetzt keine Darstellungen des Emausmahles von Rembrandt bekannt. Die Zeichnung bei Vosmaer, S. 593 im Museum von Dresden ist vielleicht das wunderbare Blatt der Sammlung Friedr. Aug. II., das Christus mit den Jüngern auf dem Weg nach Emaus vorstellt. Die gleiche Szene giebt eine Zeichnung im Louvre, Vosmaer, S. 593, Michel, S. 587, wieder; ebenso die Zeichnung in Stockholm, bei Michel, S. 593 abgebildet. Das Blatt des Berliner Museums (aus der Sammlung Beckerath), das bei Lippmann 200 und bei Lippmann, Handzeichnungen des Berliner Kupferstichkabinets, Heft 1, reproduziert ist, kann nicht Christus in Emaus darstellen, wie Lippmann angiebt, da neun Jünger am Tisch sitzen. — In der Schule Rembrandts wechselt die Anordnung nach der Art der Vorlage des Meisters. Auf Dirck van Sandvoorts Bild im Louvre sitzt Christus links; offenbar ist das Andrésche Gemälde benutzt. Bei einem spät entstandenen Werk eines unbekannten Rembrandtschülers in Darmstadt findet sich die zentrale Komposition. Das Bild trägt die auf keinen bisher bekannten Rembrandtschüler passende Bezeichnung Kvs vorn auf einer Stufe (mit roter Farbe).

stellungen zentral anzuordnen. Doch weist das erste Werk, das diese Komposition bringt, das Emausmahl im Louvre, auch sonst auf die Bekanntschaft mit Tizian. Denn von diesem Gemälde an führt Rembrandt noch eine vierte, bei dem Kopenhagener Bild noch eine fünfte, bedienende Person in die Szene ein. Zwei solcher Figuren finden wir aber bei Tizian, und zwar ist die eine Gestalt wie bei Rembrandt ein Knabe, der ein Gericht herbeibringt. Da die bedienenden Figuren auf den beiden Gemälden Rembrandts vom Beschauer aus auf der rechten Seite stehen, so hat der Künstler damals das Werk Tizians aus einem Stich, den er wol selbst besaß, gekannt. Darauf läßt auch die Haltung des rechten Jüngers auf dem Louvrebild, welche an die des linken bei Tizian erinnert, schließen. Aehnlich wie bei der Dresdner Zeichnung nach dem Abendmahl Lionardos hat Rembrandt hier hinter Christus einen großen leeren Raum (auf dem Louvrebild eine Nische, auf der Radierung von 1654 einen hohen Baldachin) geschaffen; er hat nicht allein den Hallenraum mit dem Ausblick ins Freie wieder in einen geschloßnen Raum verwandelt, sondern auch die Gestalten in eine räumlich weitere Umgebung als bei Tizian versetzt. Der Grund ist einmal der, daß Rembrandt weniger auf die plastische Einzelgestalt als auf die Ausgestaltung des ganzen Raumes Gewicht legt; außerdem aber brauchte er bei seinem Interesse an Lichterscheinungen ganz besonders große, einfach beschattete Flächen, da ja ein in der Wirklichkeit intensiv wirkendes Licht nur durch entsprechend stärkere Verdunkelung des umgebenden Raumes wiedergegeben werden kann. Aus Freude am Spiel des Lichtes bringt Rembrandt gern um das Haupt Christi einen weiten und immer wundervoll atmosphärisch wirkenden Strahlenschein an, für den er aber eben diese große dunkle Folie braucht.[1] — Rembrandt hat später das Werk Tizians vermutlich auch noch im Original kennen gelernt, als es aus Karls I. Besitz in den des Kölners Iabach kam.

An den Werken Tintorettos hätte Rembrandt sicher Freude gehabt, wären sie ihm aus guten Originalen bekannt geworden. Darauf weisen zunächst einige äußere Beziehungen. Für die Bathseba der Sammlung Steengracht scheinen Rembrandt — ähnlich wie bei Jupiter und Antiope B. 203 — zwei ältere Werke vorgeschwebt zu haben. Einmal

---

[1] Dies zeigen alle Emausdarstelluugen, wie die bei André, B. 87, B. 88, aber auch das Hundertguldenblatt u. a.: außergewöhnlich bei Rembrandt ist der horizontal gestellte ringförmige Nimbus des Aschaffenburger Christus.

— hierauf macht Hofstede de Groot[1] aufmerksam — eine Bathseba Lastmanns, die in einer Nachzeichnung L. Bramers erhalten ist. Die Uebereinstimmung liegt in der Anordnung des Parks, des Wassers, der Gebäude im Hintergrund. Nach der Beschreibung der Zeichnung durch Moes[2] werden der Bathseba bei Lastmann die Füße gewaschen; bei Rembrandt dagegen werden ihr die Nägel der Füße durch eine Dienerin geschnitten. Dies Motiv, das ein Schüler Rembrandts (Bol?) in einer Radierung (B. 127, Abb. Rovinski 371) übernommen hat, lernte Rembrandt, wie ich glauben möchte, bei Tintoretto kennen.[3] Denn dessen Darstellung im Louvre stimmt mit der Rembrandts auch im Aufbau der Figuren überein. Da aber die Komposition im Gegensinn benutzt scheint, so muß wol dem Künstler ein allerdings nicht mehr bekannter Stich vorgelegen haben.[4] Eine mittelbare Beziehung zu Tintoretto zeigt sich auch darin, daß Rembrandt für sein Tobiasbild im Louvre den Engel eines Werkes des Marten von Heemskerck benutzte. Denn dieser hat die ausgezeichnete Figur von dem Venezianer entlehnt.[5]

Aber die Kunst Tintorettos zeigt, wie Thode zuerst hervorgehoben hat, auch innerlich einen Rembrandt in mancher Hinsicht verwandten Geist. Wenn der plastisch empfindende Südländer auch ein anderes Prinzip in seinen Helldunkelwirkungen verfolgt, so kommt er doch unter den Italienern des 15. und 16. Jahrhunderts in der Freude an Lichterscheinungen dem nordischen Künstler am nächsten. Man vergleiche etwa ein Werk wie die Darstellung im Tempel in der Scuola di San Rocco mit der unvergleichlichen Radierung Rembrandts aus der späten Zeit, die den gleichen Gegenstand wiedergiebt (B. 50). Beide Künstler haben unabhängig voneinander gleiche Mittel benutzt, um eine feierliche mystische Stimmung zu erwecken: In matt beleuchtetem niederen Innenraum blitzen Lichter auf den Gestalten auf und glitzert der Schein auf prächtigen Gewändern und Ornaten. Greises Alter und unerfahrene kindliche Unschuld, pomphaftes Gepränge und nackte Armut, die aus dem kleinen, lichtausstrahlenden zarten Wesen spricht, bilden mächtige Kontraste. Aber auch Unterschiede sind vor-

---

[1] Oud Holland 1895, S. 240.

[2] Oud Holland 1895, S. 187.

[3] Die beiden Darstellungen lassen sich deshalb nicht, wie Neumann (S. 126) es tut, als zwei verschiedene Aeußerungen der Psyche jenes Zeitalters anführen.

[4] An dieser Stelle möchte ich beiläufig bemerken, daß vielleicht in der sog. mythologischen Darstellung im Rijksmuseum auch eine Bathseba zu erkennen sei. Hinter ihr sind zwei Pfauen angedeutet. Sie hält wol den Brief des David, den sie selbst vor sich zu erblicken scheint, in der Hand.

[5] Hierauf machte mich H. Thode aufmerksam.

handen: Zunächst fällt äußerlich in die Augen, daß ein ganzes Gefolge in festlichem Gepränge der feierlichen Handlung bei Tintoretto beiwohnt. Die Figurenzahl auf seinem Werk ist etwa dreimal so groß als bei Rembrandt. Dies läßt sich nicht allein auf den Unterschied des Formates — hier haben wir ein Fresko, dort eine Radierung vor uns — zurückführen. Jedes andre Gemälde des Venezianers verglichen mit einem Werk Rembrandts wird ähnliches ergeben. Die letzten Werke Tintorettos sind die figurenreichsten Malereien, die je gemalt worden. Auf Rembrandts späten Gemälden sind die Figuren zu zählen. Daraus ergiebt sich eine verschiedene Wirkung auf den Beschauer. Wer zahllose Gestalten bei großen Gemälden auf engem Raum zusammendrängt, der muß das Hauptgewicht auf die gewaltige Konzeption legen, die niemand Tintoretto streitig machen wird. Es ist kaum denkbar, daß der Beschauer den seelischen Gehalt bei derartigen Gemälden in gleicher Weise fassen könnte, als in einer Darstellung, die den Blick auf wenige Hauptfiguren zu richten zwingt. Denn Fresken müssen als Wanddekorationen vor allem auf einen starken Gesamteindruck ausgehen, der bei langsam an den Augen vorüberziehenden Radierungen nicht erstes Erfordernis ist. Man wird deshalb Blätter wie das Hundertguldenblatt oder die auch als Radierung gedachte Predigt Johannes d. T. in Berlin, bei denen zahlreiche Figuren auf kleinem Raum wiedergegeben sind, nicht als Gegenbeispiel anführen dürfen. Zeichnet den Italiener größere Kunst formalen Gestaltens auf großen Flächen aus, so ist bei dem Nordländer das seelische Leben tiefer und eindrucksvoller wiedergegeben und die Charakteristik der einzelnen Figuren individueller gestaltet.

Noch ein zweites unterscheidendes Moment tritt hinzu. Bei Tintoretto scheint der vollkommene Mensch die Welt nach seinem Ebenbild zu schaffen, mag er auch in Ausnahmsfällen in der Landschaft fast verschwinden. In seinem Paradies ist der weite Himmelsraum bis an den Rand mit menschlichen Körpern erfüllt. Bei Rembrandt ist nicht mehr die Welt um des Menschen willen da. Seine Gestalten drängen sich nicht den Rahmen sprengend im Raum. Man wird bei ihm nicht finden können, daß der Tisch wie bei Lionardos Abendmahl für die Gäste zu eng sei, oder der Raum im Boote wie bei Raffaels Fischzug Petri den Insassen nicht genüge.[1] In den Tempelhallen seiner biblischen Geschichten könnte die doppelte Zahl von Figuren wandeln. Auf dem Petrusschifflein verschwinden die kleinen Gestalten im mächtigen Bauch

[1] Vergleiche H. Wölfflin: Die klassische Kunst.

des Bootes. Bei den Italienern der Hochrenaissance ist die ganze Raumgestaltung und Raumvertiefung in erster Linie mit der Form des menschlichen Körpers bestritten. In dem Sinn hat auch Tintoretto das Licht für die Plastik der Einzelform benutzt. Bei Rembrandt tritt für die Raumgestaltung, die selbstverständlich auch bei ihm Grundbedingung der Kunst ist, die menschliche Gestalt an sich zurück, so daß ein Lichtfleck an der Wand oder am Boden für die Vertiefung des Raumes bei ihm gleichwertig sein kann mit der Fläche, die ihm eine menschliche Gestalt bietet. — Während bei Rembrandt die menschliche Gestalt in formaler Hinsicht gegenüber den Italienern an Bedeutung verliert und bescheiden in eine weite Umgebung, in das Naturganze zurücktritt, wächst die individuelle und geistige Bedeutung, so daß irgend ein sichtbar hervortretender Körperteil, Kopf, Hand oder was sonst, den Zweck hat, einen inneren Ausdruck eindeutig wiederzugeben, während er bei einem italienischen Bild die Freude an der Form an sich wecken soll. Freilich lassen sich die Auffassungen nicht haarscharf scheiden. Ebenso wie sich in italienischen Werken der Hochrenaissance bisweilen Interesse an Charakterdarstellung zeigt, ebenso hat auch Rembrandt mehrfach Gefallen allein an der schönen Form gehabt, wie einige der männlichen Aktstudien darlegen können.

Von Palma Vecchio besaß Rembrandt ein Oelgemälde, das zur Hälfte Pieter de la Tombe gehörte: een rycke man. Daß darin ein Gleichnis des reichen Mannes zu erkennen sei, wie Vosmaer meint, ist deshalb nicht sehr wahrscheinlich, weil unter den bis jetzt bekannten Werken Palma Vecchios keine Darstellung dieses Vorwurfs vorkommt. Man müßte denn annehmen, daß ein Werk Bonifazios fälschlich den Namen Palmas erhalten habe. War das Bild aber das Porträt eines vornehmen Venezianers, so wird es sich schwerlich identifizieren lassen.[1] Sehr wahrscheinlich hatte Rembrandt auch einen Stich nach der Ehebrecherin Palma Vecchios in der Akademie in Venedig. Denn unter den venezianischen Werken, an die man bei dem diesen Stoff behandelnden Gemälden der Sammlung Weber in Hamburg schon erinnert wurde,[2] ist wol jenes Bild dem Gemälde Rembrandts am verwandtesten. Die von Picart radierte Skizze zeigt auch wie dort noch rechts von Christus drei weitere Gestalten.[3] Mit diesem Werke Rembrandts gelangte die Komposition des halbfigurigen Breit-

---

[1] Vgl. oben die Bemerkung zu dem Bildnis des Titus (?) bei Kann, Bode VI, 459.
[2] Repertorium f. Kunstw. 1896.
[3] Abb. bei Bode V, S. 90.

bildes mit szenischen Darstellungen, die in Venedig eine längere Geschichte hat und wol von Mantegna ausgeht, auch nach Amsterdam, wie sie früher von der deutschen Kunst, besonders der Cranachwerkstatt, und von der vlämischen Malerei übernommen war.

Endlich befand sich in Rembrandts Besitz noch eines der häufig vorkommenden Nachtlager Jacopo da Pontes des Aelteren (1510—1592), eines Künstlers, der zusammen mit seinen Söhnen ähnlich Bedeutendes für die Entwicklung der Genremalerei leistete wie einige spätgenuesische Meister und sicher manche holländische Künstler dieser Richtung beeinflußt haben mag.

g) Spätere italienische Meister.

Sicher ergäbe eine nähere Nachforschung auch manche Beziehungen Rembrandts zu den Italienern des 17. Jahrhunderts, ähnlich wie zu den frühen italienischen Meistern, da der Künstler zahlreiche Werke derselben in Nachbildungen besaß. Von Werken der bolognesischen Schule konnten zwei Kompositionen des Annibale Caracci (1560—1609), die er in Kopien — ob selbstgefertigten ? — vor Augen hatte, auch in Farben zu ihm sprechen. Gemälde dieses Künstlers und solche seiner Brüder Lodovico (1555—1619) und Agostino (1560—1609), sowie des Guido Reni kannte er aus Stichen ; daß sie ihn nicht gleichgültig ließen, kann eine Tatsache beweisen wie diejenige, daß er, wie man gezeigt hat, für die Radierung : Antiope und Jupiter (B. 203) außer dem Bild Correggios auch eine ähnliche Radierung Annibale Caraccis von 1592 (B. 17) benutzte. — Aus der Richtung Caravaggios, die in der Vorgeschichte der Rembrandtschen Kunst eine Rolle spielt, finden wir wenigstens einen Meister, Juseppe Ribera, durch seine trefflichen Radierungen vertreten. Von dem ihm an Bedeutung nicht gleichen, aber im 17. Jahrhundert in Holland besonders beliebten Antonio Tempesta (1555—1630), der hier gleich erwähnt werden kann, hatte Rembrandt zwei Mappen voll Radierungen (in der einen «gesneden en geeste figuren).[1] — Unter «Roest» endlich ist wol Girolamo Ross d. Ae. (geb. um 1630 in Rom) zu verstehen, der nach Barbieri, den Caraccis, G. Reni u. a. stach und ein Schüler des Bolognesen Cantarini war.

---

[1] Vielleicht hat Jan van de Capelle sich aus Rembrandts Besitz Stiche von Tempesta erworben. In seinem Nachlaß von 1679 kommen «200 printjes sijnde het bijbeltje van Tempest» vor (Oud Holland 1892, S. 38). Wir können darnach annehmen, daß die Stiche, die Rembrandt besaß, wieder vor allem religiöser Art waren.

Bezeichnend für die Auswahl der in Rembrandts Besitz befindlichen italienischen Werke ist, daß der Künstler Meister bevorzugte, die als Radierer wie er selbst tätig waren, so Barocci, Giov. Batt. Vanni, die Caraccis, A. Tempesta und Ribera.

. . .

Ueberblicken wir nun die Beziehungen Rembrandts zur italienischen Kunst im Zusammenhang, so finden wir, daß die Vorliebe für italienische Kunstwerke, nach den Entlehnungen zu schließen, etwa in der Mitte der dreißiger Jahre beginnt, in den vierziger, mehr noch in den fünfziger Jahren rege war. In der ersten Hälfte der fünfziger Jahre zeigen Rembrandts Werke eine größere Vereinfachung der Komposition und öfters eine geradlinige, fast symmetrische Anordnung (Ecce homo B. 77, die drei Kreuze, B. 78, Zinsgroschen bei Beaumont, Allegorie B. 110, Anatomie des Dr. Deymann etc.). Neumann bemerkt hier eine Anlehnung an italienische Linienkomposition: «Warum also, diese Frage drängt immer wieder, in den fünfziger Jahren ein Greifen nach den Krücken italienischer Rezepte, eine Annäherung an die Kunst, die Rembrandt innerlich fremd war und blieb?» Er erwidert: «In der zunehmenden Gleichgültigkeit gegen das, was in seinen Augen nur noch dekorativ ist, gegen umständliche Zubehörs und alle Dehors, greift er nach den bequemen und als wirksam erprobten Mitteln der alten Ueberlieferung. Nicht weil er sie schätzt, sondern weil er sie geringschätzt, weil er sie vor dem einen, was seine Seele füllt und was er auszudrücken trachtet, als Adiaphora ansieht, nimmt er sie in seinen Dienst» (S. 451). Dagegen darf ein doppelter Einwand gemacht werden. Einmal unterschätzt Neumann die Bedeutung der äußeren Mittel in Rembrandts späten Werken,[1] die vielmehr immer genau entsprechend dem seelischen Gehalt seiner Bilder wächst. Und zum zweiten hat die Annäherung an eine andersgeartete Kunst bei einem großen Künstler gewiß nicht einen so äußerlichen Grund. Ein Meister wie Rembrandt greift nicht der Bequemlichkeit halber zu wirksam erprobten Mitteln, noch weniger wird er sie anwenden, wenn er sie «geringschätzt». Warum soll nicht zu-

[1] So auch S. 397, wenn er die Radierungen der fünfziger Jahre in technischer und damit auch in künstlerischer Hinsicht hinter die der früheren Jahre setzen möchte, eine Ansicht, in der ich ihm nicht beistimme. Die höchste Ausbildung der Technik besteht darin, mit möglichst Wenigem möglichst Viel zu sagen. Darin leistet Rembrandt gerade in der späten Zeit auch in den Radierungen das Erstaunlichste.

gegeben werden, daß Rembrandt auch in vorgeschrittenem Alter von anderen gelernt haben kann? Es kann ihn nur ehren, wenn man annimmt, daß er so vielseitig und in so später Zeit noch entwicklungsfähig genug war, um Errungenschaften einer ihm fremden Kunst für sich zu verwerten. Zwar muß man vielfach die allzu große Bestimmbarkeit des Germanen durch Fremdes und speziell die Neigung, von den Idealen italienischer Kunst sich allzusehr beherrschen zu lassen, als bedenklich und gefährlich bezeichnen. Aber daß diese Eigenschaft nur von Nachteil gewesen wäre, wird man wahrhaftig nicht sagen können. Den großen nordischen Künstlern, die eine in sich gefestigte Individualität besaßen, hat die Bekanntschaft mit der italienischen Kunst, der nun einmal die Strenge und Gesetzmäßigkeit der Formen von Natur zu eigen ist, nie geschadet. Eine starke Persönlichkeit hat einen unfehlbaren Instinkt für das, was ihr nützt und was ihr nachteilig ist. Was ihr Gefahr bringen kann, stößt sie bewußt oder unbewußt ab; unterdrücken läßt sie sich nie. Wie bei Holbein und Rubens, ist auch bei Dürer und Rembrandt die Kenntnis der italienischen Kunst, die sie, wie doch niemand ableugnen kann, selbst aufgesucht haben, von förderndem und reinigendem Einfluß gewesen. Sie hat mitgeholfen an der schweren Aufgabe, die den nordischen Künstlern zu eigne überschwengliche Phantasie, welche bei einigen, sich nicht genügend selbsterziehenden Meistern öfters in Willkür ausartete, von Zeit zu Zeit in feste, sichere Bahnen zu leiten.

Freilich hätte der Nachweis von Entlehnungen kein weiteres Interesse, wenn wir annähmen, daß Rembrandt nur äußerlich Motive abgesehen hätte. Aber große Künstler sind keine Kompilatoren; das, was sie übernehmen und sei es auch das allerunwesentlichste, übernehmen sie, weil es ihrer innersten Natur entspricht und sie es in sich verarbeitet haben. Und dies gilt auch für Rembrandt, wie sich an Beispielen etwa an dem Selbstbildnis von 1639 oder an der Art und Weise, wie er Lionardos Abendmahl oder Tizians Emaus verwertet hat, belegen läßt.

Obgleich Rembrandt in den fünfziger Jahren in der Strenge und Vereinfachung der Komposition nach einem den Italienern verwandten Ideale strebt, so ist doch das Schema des Aufbaues durchaus unitalienisch. In keiner Zeit steht Rembrandt nach Seiten der Anordnung in so deutlichem Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der holländischen Malerei. Indem er die Figuren statuarisch nebeneinander ordnet, die vertikalen und horizontalen Linien betont und die Gruppen in Vierecke zusammenschließt, folgt er unbewußt

der für die holländische Kunst charakteristischen Kompositionsweise, die namentlich von den Künstlern des 15. Jahrhunderts, von Ouwater, D. Bouts, Geertgen und G. David, aber auch von L. v. Leiden und J. Scoorel, solange sie nicht unter italienischem Einfluß standen, und von Künstlern des 17. Jahrhunderts wie P. de Hooch, dem Delftschen Vermeer u. a. angewandt wurde. Der italienische Aufbau im Dreieck, der eine dem ruhigen holländischen Temperament nicht entsprechende größere Beweglichkeit der Gestalten verlangt und in Flandern mit Glück aufgenommen wurde, fand in Holland nur vorübergehend und ohne viel Verständnis Eingang. Auch bei Rembrandt wirkt er namentlich in der frühen Zeit nie ganz natürlich, während die Komposition der fünfziger Jahre seinem inneren Wesen entspricht und nichts mehr von Absichtlichkeit verspüren läßt.

Neumann hat treffend beobachtet, daß den Porträts der ersten Hälfte der vierziger Jahre im Gegensatz zu denen der dreißiger Jahre ein distinguierter, aristokratischer Charakter eigen sei, der das Individuelle zugunsten einer schönen Gesamterscheinung zurücktreten lasse. Daraus folgert er aber weiter, daß Rembrandt «im Sinn der Italiener und Raffaels das Individuelle nach einem bestimmten Schönheitsideal hinüberkorrigiert» habe, und verrät in diesem Tadel seine schon früher gekennzeichnete Antipathie gegen die aristokratische Renaissancekultur. Er hält jene Werke für «fast unrembrandtisch» und findet es verdächtig, daß ein französischer Kritiker den anmutigen Figuren des Liebespaares B. 109, «grace» und «noblesse» nachrühmt, da es auf die Richtung, der Rembrandt in diesen Jahren zusteuere, d. h. der italienisierend akademischen Richtung, ein scharfes Licht werfe. Ich glaube nicht, daß man zu fürchten braucht, daß Rembrandt, der sich doch immer selbst treu geblieben ist, je dieser Strömung in einer für ihn gefährlichen Weise zu nahe gekommen wäre. Es ist zweifellos, daß Werke wie der Castiglione Raffaels und andere gute italienische Bilder — und Rembrandt hat sicher nicht die schlechtesten ausgewählt — ihn mit dazu bestimmt haben, in den vierziger Jahren eine Richtung auf das Allgemeine und Typische einzuschlagen; nur daß es mir scheinen will, daß wir eben diesen Bestrebungen Werke von unvergleichlichem poetischen Reiz verdanken. Denn diesen wird man Werken wie der Dame mit dem Fächer, dem Herren mit dem Falken und anderen gleichzeitigen Porträts doch gewiß nicht abstreiten können. Die Auffassung, die sich in derartigen Bildnissen äußert, mußte erst durchgebildet werden, sollten Werke wie die Porträts der fünfziger Jahre entstehen. Denn in

diesen vereinigt der Künstler die Resultate des Studiums der dreißiger Jahren, bei dem ihm für die Porträtdarstellung die Wiedergabe des Individuellen und Charakteristischen als das Höchste erschien, mit den auf eine ideale, einschmeichelnde und poesievolle Gestaltung gerichteten Bemühungen der vierziger Jahre. Auch ist nicht einzusehen, warum nicht bei Rembrandt Grazie und zarte Eleganz in künstlerischem Sinn berechtigt sein soll, da doch immer ebenso wie bei jenen Porträts der nordische Charakter vor allem in einem märchenhaften Elemente gewahrt bleibt. Erkennt man dies nicht an, so kann man auch der Periode vom Anfang der fünfziger Jahre nicht gerecht werden. Für das Verständnis des häufig so liebenswürdigen Charakters der künstlerischen Auffassung in dieser Zeit scheint es mir doch bedeutungsvoll, daß Rembrandts Freude an italienischen Werken und speziell an Werken Raffaels gerade damals am regsten war. Ein äußerer Umstand der hierfür mitbestimmend wurde, war die durch die Versteigerung der Sammlung Karls I. ermöglichte Bekanntschaft mit bedeutenden Originalwerken der italienischen Kunst. Vorbereitet aber ist der strenge lineare Aufbau in den Kompositionen dieser Zeit bei Rembrandt schon in manchen Werken der früheren Jahre. Um an einzelne Beispiele zu erinnern, so hat er in manchen seiner Jugendwerke, wie oben schon angedeutet und zuerst von Bode gezeigt wurde, den Aufbau im spitzen Dreieck bevorzugt. Bei dem radierten Selbstbildnis von 1639 ist die Mütze wol kaum deshalb schief aufgesetzt, weil der Künstler, wie Neumann annimmt, seinem breiten Gesicht mehr den Eindruck der Höhenrichtung geben wollte — denn bei verschiedenen Selbstbildnissen dieses, des vorhergehenden oder des folgenden Jahres hat Rembrandt die Mütze wie gewöhnlich breit aufgesetzt — sondern eher deshalb, weil er einen annähernd symmetrischen Dreiecksaufbau schaffen wollte, wie auch der entsprechend dem Arm auf der anderen Körperseite aufgelegte Gewandzipfel beweist. Aehnlich hat Rembrandt bei dem Christus des Hundertguldenblattes unter dessen linken Arm einen Gewandbausch geschoben um die Linie des dreieckigen Aufbaues, dessen Spitze durch Christus gebildet wird, zu vervollständigen.

---

2. Deutsche Meister.

Rembrandts Kunstsammlung würde auch nach heutigen kunsthistorischen Begriffen in vieler Hinsicht auf einen auserlesenen Geschmack des Besitzers hinweisen. Wie die großen italienischen

Meister, so waren auch die beiden großen deutschen Künstler, Dürer und Holbein, unter seinen Kunstschätzen vertreten. Er besaß weiter Stiche von Schongauer (Hubse Marten)[1] und sowol «Kopere» als «houtprinten» von Lukas Cranach. Wenn er sich auch Werke von dem weniger bedeutenden Israhel von Meckenem (Israel van Ments[2]) erworben hatte, so lag dies offenbar an dessen niederdeutscher Herkunft und an der großen Verbreitung, der sich seine zahllosen Stiche zu erfreuen hatten. Den von Tobias Stimmer illustrierten Flavius Josephus aber mag er um des Interesses willen, das er der Geschichte des jüdischen Volkes entgegenbrachte, gekauft haben. Merkwürdig genug, daß Rembrandt, der die Gestalt Christi so genau aus der Bibel kannte, auch das Geschichtswerk des Altertums besaß, in dem allein noch außer der Bibel der Person Jesu näher Erwähnung getan wird.

Von den deutschen Kleinmeistern werden Stiche des Hans Brosamer genannt, und wir dürfen vermuten, daß er auch solche von H. S. Beham besaß, da die beiden Bauern mit der Inschrift «tis vinnich kovt» und «dats niet» (B. 177 u. 178) bekanntlich durch die Wetterbauern dieses Künstlers angeregt sind.[3]

Die Freude am Experimentieren, die Rembrandt mit Dürer verbindet, mag ihn bestimmt haben, sich mit dessen Proportionsbuch zu befassen. Denn da wir die anderen namentlich aufgeführten Bücher des Inventars in direkte Beziehung zu Rembrandts Kunst oder Persönlichkeit bringen können (die Bibel, die Medea von Six, den Flavius Josephus), so dürfen wir auch bei diesem annehmen, daß es besonderen Wert für ihn hatte.

In der Tat existiert eine Zeichnung im Louvre, bei der man an einen Zusammenhang mit Dürers Proportionsstudien denken könnte. Da steht ein Orientale mit ausgebreiteten Armen; seine ganze Figur ist in ein Quadrat eingeschlossen, durch welches angedeutet wird, daß die Breitenausdehnung des Körpers bei gestreckten Gliedmaßen gleich der Länge desselben ist. Auch weist eine schon mehrfach besprochene Stelle bei Hoogstraten darauf, daß der Künstler Gefallen an Kunsttheorien fand, wenigstens soweit sie pädagogischen Zwecken dienen mochten.

[1] In einer Anzeige Pieter de la Tombes heißt Schongauer gar: Hispen, Marten.
[2] Ueber die Schreibweise vgl. M. Geisberg: Israhel van Meckenem, S. 44 Anm.
[3] Hofstede de Groot, Jahrb. d. k. pr. Kunsts. 1894. v. Seidlitz, Verzeichnis, S. 113.

Trotz des umfangreichen Besitzes an Stichen des Lukas von Leiden hat sich Rembrandt mehr von Dürer anregen lassen, der ja auch das Vorbild des großen Lukas gewesen, aber an Kraft des seelischen Ausdruckes von diesem doch nicht erreicht worden war. Werke des Nürnberger Meisters werden nicht im Inventar aufgeführt. Dagegen erfahren wir, daß Rembrandt auf einer Auktion im Jahre 1638 sich eine Passionsfolge und nicht weniger als neun Exemplare des Marienlebens erwarb, ein Einkauf, der die Vermutung nahe legt, daß Rembrandt schon damals selbst Kunsthandel trieb.[1] Die kleine Holzschnittpassion muß er schon vor dieser Zeit gekannt haben, da er für die Vertreibung aus dem Tempel aus dem Jahre 1635 (B. 69) die Gestalt Christi von dem Dürerschen Blatt gleichen Gegenstandes benutzte, wie von H. de Groot[2] bemerkt wird. Das ergreifende Titelblatt mit dem Ecce homo mag einen tiefen Eindruck auf den wesensverwandten Künstler gemacht haben. Denn auf einer späteren Zeichnung bei L. Bonnat in Paris giebt Rembrandt den leidenden Christus in ähnlicher Haltung wieder: er sitzt auf einer Stufe, stützt den Kopf in die Hand und ist wie in Trauer versunken, während die Schergen in einiger Entfernung warten.

Daß Rembrandt das Marienleben besessen haben müsse, war mir schon wahrscheinlich, ehe ich mit der Urkunde bekannt wurde. Denn die Kenntnis der Blätter verrät sich an mehreren Stellen: 1) In dem Besuch der Maria bei Elisabeth in Grosvenorhouse von 1640 (Bode IV, 241), hat sich der Künstler nicht wie sonst in den meisten religiösen Darstellungen genau an den Wortlaut der Bibel angeschlossen, da es dort heißt: «Maria kam in das Haus des Zacharias und grüßete Elisabeth.» Bei Rembrandt spielt die Szene der Begrüßung im Freien vor dem Haus, so daß die Annahme, Rembrandt habe sich in der äußeren Anordnung an die Kunsttradition angeschlossen, nahe liegt. In den Werken der italienischen Kunst ist nur selten angedeutet, daß die Gestalten nahe bei der Tür des Hauses stehen; ebenso in der älteren niederländischen Kunst, in welcher die Szene auch zumeist im Freien vor sich geht. In der deutschen Kunst verlegt zuerst der Hausbuchmeister die Begrüßung vor das Tor des Hauses, an dem Zacharias steht. Von ihm hat Dürer vielleicht die Anregung zu seiner Komposition empfangen.

---

[1] Vergleiche die Urkunde mit Erläuterung in dem im Druck befindlichen achten Band des Rembrandtwerkes.

[2] Jahrb. d. k. pr. Kunsts. 1894 und v. Seidlitz, Verzeichnis, S 60.

Jene Rembrandts zeigt wie bei Dürer links die Hauswand mit dem Eingang, rechts einen Ausblick in eine Landschaft mit Höhen im Hintergrund. Dazwischen senkt sich das Terrain und das Gefolge steigt nach vorne herauf, bei Rembrandt allerdings aus einem tieferen Tal als bei Dürer. Auf den Zusammenhang aber weist besonders das im Vordergrund angebrachte Hündchen. — 2) Für den Zinsgroschen bei Beaumont schwebte Rembrandt merkwürdigerweise die für die Vermählung Marias mit Joseph traditionell gewordene Anordnung vor. Daß ihm diese durch die Darstellung Dürers im Marienleben bekannt geworden ist, ergiebt sich aus dem Umstand, daß die Szene wie dort vor einem Rundbogen spielt. — 3) Endlich ist es wol möglich, daß Rembrandt zu der Stoffwahl der zeitlich der Begrüßung der Maria und Elisabeth nahestehenden Radierungen: Maria mit dem Christkinde in Wolken (B. 61) und Tod der Maria (B. 99), durch Dürers entsprechende Werke bestimmt wurde, da diese auf die Marienlegende sich beziehenden Darstellungen bei einem protestantischen Holländer des 17. Jahrhunderts recht außergewöhnlich sind.

Im Zusammenhang mit den deutschen Meistern, die Rembrandt kannte, ist auch auf Elsheimer hinzuweisen. Auch sein Name wird nicht im Inventar genannt, und doch möchte man mit Bestimmtheit annehmen, daß Rembrandt Werke von ihm gekannt hat. Bode hat darauf hingewiesen, daß besonders das Frankfurter Skizzenbuch Elsheimers in manchen Blättern an den Meister denken läßt.[1] Einige Darstellungen Rembrandts weisen auf eine direkte Beziehung zu Werken jenes Künstlers, der in einzelnen Werken wie in der Judith beim Herzog von Wellington in zarter und eindringlicher Lichtwirkung schon so Erstaunliches vor Rembrandt leistet. An die Zeichnung des Tobias mit dem Engel auf der Wanderschaft in der Albertina wurde ich zuerst vor dem ausgezeichneten, erst nach Bodes Aufsatz über Elsheimer bekannt gewordenen Bild des Frankfurter städtischen Mu-

[1] Von den Frankfurter Zeichnungen haben mich namentlich an Rembrandt erinnert: Nr. 672 Ceres u. Stellio; ferner Nr. 7183 Beweinung Christi oder Abels (aus der Sammlung Warneck u. Pitkain Knowles), die Rembrandt näher als Elsheimer steht, 7184 (Barmh. Samariter), 7185 (Kreuzigung), 7186 und 7187 (Verlorene Sohn). Auf einem Blatt des Skizzenbuches steht eine schwer leserliche holländische Inschrift, in der der Name «Kirchhoff tot Utrecht» vorkommt. Darnach erscheint die Annahme Bodes, daß vielleicht Goudt der Besitzer des Skizzenbuches war, nicht unberechtigt, da Goudt aus Utrecht war. — Jan van de Capelle besaß 132 Zeichnungen von Elsheimer und Goudt (Oud Holland 1892, S. 37). — Sehr an Elsheimer erinnert die bei Kleinmann V, 2 reproduzierte Zeichnung in Leiden (Simson und Delila).

seums mit der gleichen Darstellung erinnert, das eine ähnlich idyllische und anmutige Auffassung mit waldiger Landschaft im Hintergrund zeigt.[1] Indes steht eine andere Komposition der Zeichnung noch näher, die des Gemäldes der Londoner Nationalgalerie,[2] von dem wieder eine Variation in Kopenhagen existiert. Da Rembrandts Zeichnung im gleichen Sinn wie das englische Gemälde gegeben ist, so könnte man annehmen, Rembrandt habe das Original gekannt. Richtiger dürfte aber eine andere Erklärung sein. Entweder kannte der Künstler die Nachbildung Wenzel Hollars, von dem Stiche in Rembrandts Inventar genannt werden; denn diese ist in gleichem Sinn wie das Bild gegeben und wol nach dem Goudtschen Stich gefertigt;[3] oder — und dies ist wol die einfachste Lösung — die Komposition Elsheimers wurde Rembrandt durch die Platte des Herkules Seghers übermittelt, die er um 1653 überarbeitete. Seghers benutzte für die Radierung[4] den Stich Goudts nach Elsheimer,[5] so daß sich dadurch sein Blatt wieder im gleichen Sinn zeigte wie das Oelbild Elsheimers. Rembrandt erwarb die Platte vermutlich aus dem Nachlaß des Seghers, der um 1650 in Amsterdam starb. In dieser Zeit aber muß die Wiener Tobiaszeichnung entstanden sein, einmal weil hier offenbar der junge Titus verwertet ist und das Blatt auch dem Stil nach in diesen Jahren entstanden sein muß.[6]

Im Zusammenhang mit Elsheimers Werken steht wol auch Rembrandts Komposition der Predigt Johannis d. T. auf dem Berliner Bild. Wenigstens hat Elsheimer den Stoff schon in einem Rembrandt verwandten Sinn behandelt. Auch bei ihm umgiebt eine sehr zahlreiche Menschenmenge mit Gestalten aus den verschiedensten Herren Ländern in mannigfachem Kostüm und Kopfbedeckungen den Täufer in einer waldigen Landschaft, die auf der einen Seite einen Blick in die Ferne erlaubt. Von den beiden in Betracht kommenden Bildern in München[7]

---

[1] Das Bild ist auf der rechten Seite etwa um 2 cm beschnitten worden, wie der Goudtsche Stich zeigt.

[2] Katalog Nr. 1424. Es ist wol das Bild, das Bode 1883 bei Sanders in Brighton erwähnt.

[3] Ein Exemplar des Stiches z. B. in der Lampeschen Sammlung des Leipziger Museums.

[4] Abb. Rovinski 183 und Binyon: The dutch Etchers of the seventeenth century, The Portfolio.

[5] v. Seidlitz, Verzeichnis, S. 55, Binyon, S. 37. Anm.

[6] Man vergleiche besonders die rechte Hand des Engels mit der Rechten Christi auf dem Hundertguldenblatt.

[7] Abb. klass. Bilderschatz Nr. 1030.

und Mannheim[1] erinnert das letztgenannte in der Anordnung des auf erhöhtem Standpunkt seitlich stehenden Predigers mehr an die Komposition Rembrandts und könnte diesem, da der Täufer links steht, durch einen Stich, falls es einen solchen gab, bekannt geworden sein. Möglich freilich ist es auch, daß dem Künstler die Komposition durch Lastmann vermittelt worden ist, von dem ein derartiges Gemälde existiert haben soll.[2] Lastmann seinerseits aber wird ebenso wie zwei andere Uebergangsmeister, A. Bloemaert[3] und N. Moeyaert,[4] die gleichfalls den Stoff behandelt haben, durch Elsheimer angeregt worden sein. Vor Elsheimer finden wir die Predigt Johannis d. T., besonders noch auf Werkstattbildern Pieter Breughels des Aelteren,[5] die offenbar auf ein verschollenes Original zurückgehen, und auf Schulbildern des Lukas von Leiden wiedergegeben, dem vielleicht die Erfindung dieser Komposition zuzuschreiben ist, wenn wirklich ein solches Werk von ihm existierte. Denn von ihm wird wol das nicht mehr erhaltene Werk Aerties van Leyden abhängig gewesen sein, das in dem Katalog von G. Hoet erwähnt wird, wie ihm auch das Gemälde des J. Swart von Groningen in München sehr nahe steht. Spätere Werke des 17. Jahrhunderts wie das des Jan Steen, ein anderes von Aert de Gelder[6] und ein drittes von Drost, das von Houbraken genannt wird,[7] scheinen schon wieder eine Kenntnis der Rembrandtschen Komposition vorauszusetzen.[8] Charakteristisch ist, wie die gleiche Komposition den drei bedeutendsten Meistern der Reihe, P. Breughel d. Ae., Elsheimer und Rembrandt Gelegenheit bot, ihre Fähigkeiten zu zeigen. Breughel freut sich daran, möglichst drollige Rückansichten der Zuhörer vorzuführen. Elsheimer versetzt die Szene in eine phantastische groß gedachte Landschaft, in der die Figuren in ihren bunten orientalischen Trachten bei allem Reichtum in kleinen Verhältnissen klare, schön komponierte Gruppen bilden. Bei Rembrandt endlich macht sich, entsprechend der Auffassung, die ihn in der Periode, in der er dieses

---

[1] Katalog von 1900 Nr. 42. Beide Bilder sind bei Bode noch nicht genannt, doch führt er einen Johannes in der Wüste am Waldsee bei Thausing auf.

[2] Vosmaer, S. 475 bemerkt, daß eine Zeichnung von P. C. Haag nach dem Gemälde des J. (sic.) Lastmann in Haarlem 1808 versteigert worden sei.

[3] In Schleißheim und Braunschweig.

[4] In Stockholm 1631 datiert, nach Wörmann und Bode, Studien, S. 347.

[5] Z. B. in Basel, Dresden und Schleißheim. Auch das Bild des Nicolas de Bruyn in Weimar lehnt sich an diese Komposition an.

[6] Nach Vosmaer, S. 373.

[7] Vosmaer, S. 234.

[8] Eine Ausnahme macht die dem bräunlichen Ton nach früh entstandene Darstellung Ph. Wouwermanns in Dresden, Katalog Nr. 1416.

Werk schuf, beherrschte, in gleicher Weise die Fähigkeit dramatischen Ausdruckes bei dem Prediger und der Menge, die Freude an lebendigsten Genremotiven und die ihm in jeder Zeit eigene eindringliche Tiefe der Charakteristik geltend.

Schon Bode hat darauf hingewiesen, daß Rembrandt auch für die Ruhe auf der Flucht von 1647 in Dublin (Bode V, 342) offenbar in der Auffassung durch Elsheimers ähnliche Darstellungen angeregt worden ist. Und das Gleiche gilt — auch hierauf machte Bode aufmerksam — von dem Gemälde in New-York, Philemon und Baucis (Bode VI, 407). das durch des Deutschen verwandte Darstellung in Dresden eingegeben wurde. Hier läßt sich auch mit Wahrscheinlichkeit sagen, daß Rembrandt das Original gesehen hat. Denn es befand sich damals im Besitz seines Freundes Jan van de Capelle, wie dessen Nachlaß von 1679 beweist.[1]

Zu der Verleugnung Petri in Petersburg (Bode VI, 405) hat man bemerkt, daß das Motiv von den italienischen Naturalisten her durch Honthorst und andere Utrechter Meister zu den Holländern gekommen sei.[2] Diese Darstellung findet sich in einer Rembrandt verwandten Art auch bei Elsheimer, falls das stark übermalte Bildchen im städtischen Museum in Frankfurt (Prehnsches Kabinett Nr. 133) ihm früher einmal mit Recht zugeschrieben wurde.[3] Es ist ein kleines Bild mit drei Halbfiguren. Petrus steht in der Mitte dem Beschauer zugewandt, die Linke auf der Brust, die Rechte abweisend weggestreckt. Von links redet die im Profil gesehene Magd auf ihn ein. Sie hält in der Linken eine Kerze, die sie mit der mahnend erhobenen rechten Hand verdeckt. In diesen Punkten stimmt die Anordnung ganz mit der auf Rembrandts Werk überein. Nur steht der gepanzerte Knecht rechts von Petrus, während er bei Rembrandt links vorn sitzt. Bei ihm ist außerdem die Komposition um einige Gestalten vergrößert und im geistigen Ausdruck wie in der Formensprache ins Monumentale erhoben.

---

[1] Oud Holland 1892, S. 33.

[2] Die Komposition ist auch von den Vlamen des 17. Jahrhunderts übernommen worden; vgl. z. B. die Zeichnung von Gerard Seghers im Teyler Museum in Haarlem. (Abb. Kleinmann I.)

[3] Bode, Studien, nennt noch eine Verleugnung Petri von Elsheimer in der Akademie in Venedig, die unter Einfluß Caravaggios stehe.

3. Die Vlamen.

Die drei großen Meister, welche während drei Jahrhunderten die Hauptetappen der vlämischen Malerei bestimmen, sind in Rembrandts Kunstbesitz vertreten gewesen: die van Eycks, Quinten Massys und Rubens.

Der «oude tronie van van Eyk» war sicher von Jan van Eyk und man wüßte gern, welches dieser trefflichen Porträts Rembrandt besessen hat. Eine Gestalt in einem seiner Gemälde könnte etwa an den burgundischen Kammerherrn in Berlin denken lassen, die des Claudius Civilis auf dem Stockholmer Bild, wenn der Anklang nicht etwas vager Art wäre. Die Aehnlichkeit liegt in dem außergewöhnlich hohen, einfachen Filzhut, in der statuarischen Haltung und dem wie ein Szepter gehaltenen Schwert, Uebereinstimmungen, die freilich zufälliger Art sein mögen.

Ein merkwürdiges Werk wird im Inventar mit den Worten aufgeführt: «Een raer gefigureert iser schilt van Quintyn de Smith». Den Beinamen «de Smith» erwähnt auch van Mander; er findet sich noch in manchen Inventaren des 17. Jahrhunderts. Man steht den Angaben, daß Quinten erst als Schmied tätig gewesen, mit einigem Recht skeptisch gegenüber;[1] aber ohne weiteres wird man sie doch nicht über Bord werfen dürfen. Zwar tut man gut daran, den höchst anmutigen Brunnen vor der Liebfrauenkirche in Antwerpen dem Vater zuzuschreiben. Die Tradition, die an den Sohn dachte, ist indes wol zu begreifen; denn der Geist dieses Werkes ist ein dem sensitiven Wesen des Quinten entsprechender und der Geschmack an zarten, dünnen und geistreich geschlungenen Zierformen wird in den auffallend häufig auf seinen Gemälden angebrachten Feinschmiedearbeiten weitergebildet.[2] Auch ist beglaubigt, daß Massys das Bild des Erasmus in Bronze gegossen hat,[3] und wenn er einmal plastisch tätig war und die Medaille mit dem Profil des großen Humanisten, die man ihm neuerdings zuweist,[4] in der Tat von ihm ist, warum soll er nicht auch etwas vom Schmiedehandwerk verstanden haben?

---

[1] W. Cohen: Studien zu Quinten Massys, Bonn 1904.

[2] Man vergleiche z. B. den Kreuzesstab, den Christus, die Krone, die Maria auf den Antwerpener Brustbildern trägt. Ein mit getriebener Arbeit verziertes Salbgefäß hält die Magdalena in Antwerpen in der Hand. Ein ähnlich schöner Becher steht bei dem Goldwäger im Louvre auf dem Tisch, am Bord an der Wand ist ein metallgetriebener Teller aufgestellt u. s. f.

[3] M. Rooses: Geschichte der Antwerpener Malerschule.

[4] M. Friedländer, Museum (Bd. V).

Wenn sich nahezu alle kunstgewerblichen Gegenstände, die in Rembrandts Inventar vorkommen, auf dessen Bildern nachweisen lassen, wie ich gleich zu zeigen versuche, so ist es mehr wie wahrscheinlich, daß der angeblich von Quinten gearbeitete Schild derselbe war, den der Künstler viermal zu verschiedenen Perioden auf seinen Werken anbringt. Im Beginn der dreißiger Jahre ist er der Minerva in Berlin und der bei Sedelmeyer als Zeichen ihrer Würde beigegeben. Gleichzeitig wird er von einem Schüler, der in Rembrandts Atelier arbeitet, auf einer verwandten Darstellung im Haag verwertet. Einige Jahre später sehen wir die sogenannte Bellona bei Sedelmeyer, die im Rembrandtwerk noch nicht reproduziert ist, mit dem hier besonders deutlich erkennbaren Schild geschmückt und kurz vor der Versteigerung wird er noch einmal von Rembrandt flüchtig wiedergegeben, als er Titus in die Panzerrüstung steckte. Das Kunstwerk, das an schwerer Kette am Arm befestigt wurde, zeigt ein von Schlangen umzüngeltes Medusenhaupt mit leicht geöffnetem Munde. Das Werk mag wol eine Renaissancearbeit gewesen sein, die vielleicht unter italienischem Einfluß entstand; denn die Pallas Athene des Jacopo Sansovino an der zerstörten Logetta von San Marco in Venedig trägt einen ganz ähnlichen Schild am Arm.

Selbst einen Meister wie Rubens, den man öfters mit Recht als den großen Antipoden Rembrandts bezeichnet hat, wußte der Künstler zu schätzen, wie die Angaben: eine Mappe mit «proefdrucken van Rubens en Jaques Jordaens» und «een boek vol contrefytsels soo van van Dyck, Rubens en verscheyde andere oude meesters» beweisen. Auch besaß er von 1637—1644 ein nur noch in Kopien[1] erhaltenes Werk des Rubens: Hero und Leander. Ueber den Einkauf, wie über den Verkauf sind uns zufällig Urkunden erhalten.[2] Der Preis, den Rembrandt für das Werk bezahlte, war: 424 Gulden, 10 Stüver, 8 Pfennige. Der Verkauf brachte ihm über 100 Gulden mehr ein. Die Summe, die er 1644 erhielt (530 Gulden), entsprach etwa dem Wert eines Historienbildes von Rembrandt in dieser Zeit, ein Beweis für die hohe Schätzung unseres Künstlers, der doch nicht annähernd den Weltruf wie Rubens hatte. — Vor manchen Werken Rembrandts ist man schon mehrfach an den großen Vlamen erinnert worden, so bei dem Christus und der Samariterin B. 71, bei der mir aber, wie oben bemerkt, der Einfluß des norditalienischen Bildes bestimmend

---

[1] M. Rooses: Rubens Bd. III. Eine Kopie befindet sich z. B. in Dresden.
[2] Oud Holland 1885 S. 94 und 1887 S. 214.

zu sein scheint, bei den Radierungen der Löwenjagden.[1] Zu dem Christus am Kreuz bei Otlet (Bode IV, 318) bemerkt Bode, daß man beim ersten Anblick an eine Skizze des Rubens, auch dem Motiv nach, denken könnte.

Daß Rembrandt wahrscheinlich den allegorischen Entwurf des Rubens im Besitz Karls I. kannte und dadurch gleichfalls zu einer Allegorie, die aber nicht das Königtum, sondern die Republik verherrlichte, angeregt wurde, habe ich schon angeführt. Auch bei der oft etwas übertrieben dramatischen Lebendigkeit in seinen Werken während der dreißiger Jahre hat man an einen Einfluß des Rubens gedacht und wie mir scheint mit Recht, wenn man sich dabei bewußt bleibt, daß Rembrandts eigenes Wesen in dieser Zeit nach aufgeregtem Bewegungsausdruck drängte. Schon bei dem Selbstbildnis bei Kums aus der Zeit um 1631 erinnert die absichtlich breitspurige Stellung an das bekannte Porträt eines orientalischen Kaufmanns von Rubens in Kassel. Weiter setzen die Kompositionen der Kreuzabnahme und Kreuzaufrichtung in München die Kenntnis der Rubensschen Werke in Antwerpen voraus, namentlich wenn man bedenkt, wie ganz verschiedenartig im Aufbau sonst der gleiche Gegenstand von anderen Künstlern behandelt worden ist.[2] Da Rembrandt die Anordnung in beiden Darstellungen im Gegensinn wie Rubens giebt, so lagen ihm offenbar dessen Kompositionen in Stichen vor. Die Petersburger Kreuzabnahme ist vielleicht deshalb im umgekehrten Sinn wie die Münchner gruppiert, weil Rembrandt seine eigene Radierung nach dem Münchner Gemälde, das vermutlich inzwischen verkauft worden war, benutzt haben mag.[3] Auch die rücklings auf den Boden gestürzte Gestalt des Simson auf der Blendung in der Galerie Schönborn ist

---

[1] H. de Groot, Jahrbuch 1894.

[2] Bei der Kreuzaufrichtung bemerkt auch Michel, daß Rembrandts Werk eine ähnlich diagonale Anordnung wie das des Rubens zeige.

[3] Daß Rembrandt einen Stich nach einem seiner eigenen Gemälde gelegentlich wieder verwertete, möchte ich auch in einem anderen Fall annehmen. Ganz außergewöhnlich hat der Künstler den verlorenen Sohn in der Eremitage (um 1665) mit der Bezeichnung R. v. Ryn versehen, eine Bezeichnung, die er seit 1632 niemals gebraucht hat. Merkwürdiger Weise findet sich auf diesem Bild ein Motiv wieder, das Rembrandt auf dem ganz frühen h. Hieronymus, der in einem Stich Vliets auf uns gekommen ist, anbrachte; der eine Fuß des Knieenden ist nackt, der Schuh ist weggeglitten. Auch sonst erinnert die Rückenfigur des verlorenen Sohnes etwas an die des betenden Heiligen. Auf diesem Stich Vliets aber lautet die Bezeichnung R. v. Ryn. Rembrandt aber besaß, wie das Inventar besagt, die Stiche Vliets nach seinen eignen Werken. Sollte nun nicht vielleicht Rembrandt, ehe er das Petersburger Werk schuf, zufällig diese Stiche einmal wieder durchgesehen haben und beim Anblick des frühen Werkes einen Augenblick verweilt haben?

eine Figur im Geist des Rubens, wie etwa ein Vergleich mit dem Bild des h. Ignatius in Wien dartun mag. Endlich sind auch die Zeichnungen Rembrandts mit der Flucht Lots und seiner Familie aus Sodom im Motiv und in der Anordnung durch das ausgezeichnete Bild des Rubens im Louvre eingegeben. Die Londoner Zeichnung (Kleinmann III, 60) zeigt den Zusammenhang noch deutlicher als die Pariser (Nationalbibliothek, Michel zu S. 282). Sie ist im Gegensinn wie das Gemälde des Rubens gruppiert und weist darnach wieder auf den Besitz oder doch die Kenntnis eines Stiches. Hier finden wir auch das Mädchen, das einen Korb auf dem Kopf trägt, eine Gestalt, die häufiger bei Rubens vorkommt und von ihm der italienischen Malerei entnommen ist (Ghiberti, Ghirlandajo, Raffael).

Auch Werke des zweiten großen Vlamen des 17. Jahrhunderts, der an Genialität der Erfindung allein neben Rubens gestellt werden kann, Adriaen Brouwer, waren Rembrandt sehr wol bekannt. Er war in seinem Haus durch nicht weniger als acht Originalgemälde und durch ein Skizzenbuch mit Zeichnungen vertreten. 1655 verhandelte Rembrandt wegen des Verkaufes von sechs Bildern von Brouwer und Porcellis («Parcellus») mit Dirck Kattenburch; diese Bilder wurden auf 750 Gulden geschätzt.[1] — Daß Rembrandt Brouwers Zeichnungen wol gefallen haben, läßt sich gut begreifen. Denn sie sind in der Vereinigung andeutender Technik und humoristischer Ausdruckswiedergabe unübertroffen. In der Fähigkeit, mit wenigen Strichen scharf zu charakterisieren, läßt sich bei völlig verschiedener Strichführung unter allen bekannteren Zeichnern mit Brouwer wol allein Rembrandt vergleichen. Die bisher bekannten, nicht zahlreichen Blätter Brouwers lassen sich dem Format nach zusammenordnen und scheinen zu zwei Skizzenbüchern gehört zu haben. Eins davon was offenbar dasjenige in Rembrandts Besitz. Die eine Gruppe von fünf Blättern hat Bode schon angeführt.[2] Die zweite größere Reihe ist von Hofstede de Groot entdeckt worden, in dessen Besitz sich ein Teil (9 Blätter)[3] befindet. Die übrigen Zeichnungen dieses Skizzenbuchs werden in London (British Museum; zwei bei Kleinmann IV, 32 u. 52) aufbewahrt. Von den acht Oelgemälden in Rembrandts Besitz sind dem Motiv nach zwei Werke noch nicht bekannt: een koekenbakker und een schildercaemer. Ein

---

[1] Oud Holland 1890 S. 179.

[2] Bode: Adriaen Brouwer, Graphische Künste.

[3] Reproduktionen bei M. Rooses: De Teekeningen der Vlaamsche Meesters n Onze Kunst 1904.

Maleratelier kommt bei dem Schüler Brouwers, Joos van Craesbeeck vor, und wir dürfen annehmen, daß das im Louvre befindliche Bild durch ein Original Brouwers angeregt wurde.

Bedenkt man, daß Rembrandt zahlreiche Werke des Künstlers, der ihm an bodenwüchsiger Kraft in mancher Hinsicht kongenial war, um sich hatte, daß Brouwer gerade zu einer Zeit in Holland war, als Rembrandt seine Tätigkeit begann und für Eindrücke sicher empfänglich war, so wäre es wol denkbar, daß dieser nicht nur in äußerlicher Weise auf ihn gewirkt hätte. Jedenfalls finden wir, wie es sich damit auch verhalte, in Rembrandts früher Kunst Erscheinungen, die an jenen erinnern. Einmal in der Technik. Wenn Rembrandt auf Holz malt, so trägt er häufig die bräunlichen oder grauen Töne im Schatten dünn und tuschend auf, so daß der Ton des Grundes deutlich durchscheint, so schon auf dem frühen Kasseler Selbstbildnis, auf der Haager Darstellung im Tempel. Diese Malweise hat er später für die erstaunlichsten Wirkungen verwertet; etwa bei dem Christus am Marterpfahl bei Carstanjen, bei dem für das ganze Gesicht und für die Haare die nur wenig lasierte Holzfarbe benutzt ist. Derartiges konnte Rembrandt bei Lastmann nicht lernen. Wol mag er selbst zu dieser Technik gekommen sein. Aber es ist doch darauf hinzuweisen, daß auch Brouwer sie anwendet, und namentlich auf Bildern der späten Zeit wie auf dem Selbstbildnis im Haag und auf der Halbfigur des Bauern in Frankfurt. — Ferner hat Rembrandt in der Zeit von etwa 1631—1635 besondere Freude an Genredarstellungen, die in der Auffassung, manchmal auch in den Typen — man vergleiche eine komische Figur wie den Jungen auf dem Rattengiftverkäufer (B. 121) — etwas vom Geiste Brouwers haben. Eine Reihe von Bettlergestalten sind bei scheinbarem Ernst sicher humoristisch aufgefaßt und zeigen eine bei Rembrandt nicht ganz so urwüchsige Freude an karikierender Uebertreibung. Verschiedene zynische Szenen, bei denen Neumann nur ein Streben nach möglichster Naturwahrheit findet, zeugen vielmehr ebenso wie bei Brouwer von derbstem Humor. In dieser Zeit radiert Rembrandt die Kuchenbäckerin und zeichnet gelegentlich Quacksalber, Darstellungen, die im Motiv an die in Rembrandts Besitz genannten Bilder Brouwers denken lassen könnten, wenn nicht eine, allerdings von diesem ausgehende Richtung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ähnliche Genreszenen gepflegt hätte.

Unter den vlämischen Werken in Rembrandts Haus wären noch Stiche von F. Floris zu erwähnen und ein Winterbild von Jakob

Grimmer,[1] einem Landschafter, von dem wenig erhalten ist, den aber van Mander zu den vornehmsten Landschaftsmalern seiner Zeit rechnet.

Die Angabe, daß Rembrandt zwei kleine Köpfe des Lukas van Valkenborch besaß, ist deshalb von Interesse, weil von diesem Meister aus Mecheln bisher nur Landschaftsbilder bekannt sind. — Die Studien aus Tirol von Roelandt Savery könnten Rembrandt die Anregung gegeben haben für die Berglandschaften, die in seinem Werk in den fünfziger Jahren vorkommen. Diese Höhen machen auf seinen Bildern einen zu phantastischen Eindruck, als daß man annehmen könnte, daß eigene Naturstudien zugrunde lägen und Rembrandt etwa, wie Vosmaer meint, die Gegend von Cleve und Bentheim gekannt hätte.

---

4. Die Holländer.

Es ist öfters mit Recht betont worden, daß die Blüte der spezifisch holländischen Malerei erst mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts einsetze. Der Einschnitt zwischen der Kunst des 16. und der des 17. Jahrhunderts ist allerdings groß genug, da die holländische Kunst in der Renaissancezeit noch im Dienste des Katholizismus steht und erst mit der politischen und religiösen Befreiung der nördlichen Niederlande auch die innere Befreiung des nationalen holländischen Geistes erfolgt. Trotzdem zeigt es sich mehr und mehr, wie sehr man berechtigt ist, von einer holländischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts zu sprechen, da die große Blüte in der folgenden Periode durchaus nicht unvorbereitet in die Erscheinung tritt.

Eigentümlich holländische Züge lassen sich bei den Haarlemer Meistern des 15. Jahrhunderts, bei A. Ouwater und Geertgen tot St. Jans, sowie in den frühen Werken des Dirck Bouts und Gerhard David deutlich erkennen: eine im Gegensatz zu den Vlamen fast phlegmatische Ruhe, die ausgezeichnete Beobachtung der Luft und des Lichtes, der Abend- oder Nachtbeleuchtung, die Freude an der Landschaft, an plumpen, aber naiv gesehenen Genremotiven, die große Bedeutung des Porträts, hie und da selbst ein Ansatz zum Gruppenbildnis, das ausgesprochene Interesse an ruhig verharrenden Charaktertypen und endlich eine von den Vlamen verschiedene mildere und wärmere koloristische Auffassung,

---

[1] Nach Sandrart war er Schüler M. Grünewalds und Lehrer Ph. Uffenbachs, hängt also indirekt mit Elsheimer zusammen.

ein weniger geschmeidiger, dickerer Farbenauftrag. Im 16. Jahrhundert bildet die nationale Richtung, wenigstens in der Mitte und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, nur eine Unterströmung, die von der italienisierenden Kunstrichtung noch stark überdeckt wird. Diese zeitigt im einzelnen bekanntermaßen sehr widerwärtige Erscheinungen, ist aber zweifellos für die Durchbildung des Nackten, für die Erkenntnis einer strengeren Gesetzmäßigkeit im Körperbau und eines Zusammenschlusses der Komposition innerhalb der Fläche und innerhalb des Raumes von Nutzen gewesen. Der nationalen Maler waren es zudem gewiß nicht so wenig, als gewöhnlich angenommen wird. Denn einmal sind viele holländische Künstler um der Kriegswirren willen nach Flandern, Deutschland, Frankreich, Italien und Spanien ausgewandert, Meister, die erst nach und nach bekannt werden; und weiter sind, wie man weiß, durch den Bildersturm zahlreiche Werke zerstört worden, die sich der Beurteilung entziehen. In der Zeit von etwa 1575—1605 scheint freilich die Entwicklung der holländischen Kunst nahezu still zu stehen. Um 1570 stirbt die zweite Generation des sechzehnten Jahrhunderts aus: Pieter Aertsen († 1573), Joachim Beukelaar († c. 1575) Pieter Breughel d. Ae. († 1569), Jan Scoorel († 1562), Antonis Moor († zwischen 1576 und 1578). Zwischen 1600 und 1610 setzt erst wieder die Tätigkeit der selbständigen Uebergangsmeister des 17. Jahrhunderts ein, wie Jan und Esaias van Veldes, Aert Aertsens, H. Averkamps, W. Buytewechs, M. Uytenbroecks, Jan v. Ravesteyns, M. Mierevelts u. a. Daß in der Zwischenzeit die Kunsttätigkeit gering ist, wenn sich vielleicht auch noch einzelne vermittelnde Meister finden werden, ist begreiflich. Im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts waren die politischen Kämpfe auf der Höhe der Entscheidung angelangt. Damals hat sich die Loslösung des Volkes von Spanien und dem katholischen Glauben innerlich vollzogen. In dieser großen Zeit, in welcher der Geist des Volkes auf die höchsten Fragen der Existenz gerichtet war, fehlte die Ruhe und Konzentration für künstlerische Betätigung. Zudem mußten erst eine Reihe von Jahren vergehen, ehe die Künstler neue Gebiete entdeckten, auf denen sie sich betätigen konnten, da die seit alters her gepflegte Kirchenmalerei mit einem Schlag aufgegeben ward. Bezeichnend ist es, daß in diesem Zeitraum die nationale Kunst im Kupferstich — H. Goltzius und seine Schule — und in der Glasmalerei — Crabeth, Thibaut u. a. — einigermaßen Bedeutendes leistet. Auch kommt das politische Interesse des Volkes in der Kunst zu lebendigem Ausdruck, so in den Historienbildern der Glasmalerei, den Porträtstichen und -gemälden von Staatsmännern.

Noch in anderer Hinsicht bestehen Verbindungsfäden zwischen der Kunst des 16. und des 17. Jahrhunderts. Sie lassen sich erkennen, wenn man einzelne Darstellungsgebiete der Blütezeit zurückverfolgt oder wenn man sich rein äußerlich die verwandtschaftlichen Beziehungen der Künstler vergegenwärtigt. — In Amsterdam ist der Zusammenhang in der Entwicklung des Schützenstückes von den dreissiger Jahren des 16. Jahrhunderts bis auf Rembrandt gegeben. Einer der Meister dieser Reihe Aert Pietersen war der Sohn Pieter Aertsens, dessen Schüler und Neffe J. Beukelaar war. Hier fehlt somit kein Glied der Kette, welche die nationale Richtung in der Zeit des Lukas von Leiden mit derjenigen der Glanzzeit verbindet. — In Haarlem war bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts Jan Mostaert tätig, der die Reihe der Haarlemer des 15. Jahrhunderts, wenn auch nicht durch eine an Bedeutung jenen gleichkommende künstlerische Individualität fortsetzt. Auf ihn folgt die freilich stark italienisierende Gruppe: M. van Heemskerk, C. Cornelisz, H. Goltzius und K. van Mander. Die letzten drei aber gründeten eine Malerschule, aus der Franz Hals hervorging. — In Utrecht waren Schüler des im Porträt bis in die letzte Zeit eigenartigen J. Scoorel tätig: Antonie van Montfort, Jan Vermeyen und der große Antonis Moor, alle drei Künstler, bei denen der italienische Einfluß durchaus selbständig verarbeitet ist, daß sie mit Meistern wie C. Cornelisz oder Heemskerk nicht in einem Atem zu nennen sind. In der Schule Montforts bildet sich A. Bloemaert, mit dem wieder die ganze Utrechter Uebergangsrichtung zusammenhängt. — In Leyden scheint ebenso wie in Amsterdam eine national holländische Richtung im ganzen 16. Jahrhundert bestanden zu haben, wenn sie auch nicht immer gerade von bedeutenden Künstlern vertreten wird. Der Schüler des C. Engelbrechtsz war Lukas von Leyden, aber auch Aertie von Leyden, der erst 1564 starb. Auch giebt es hier einige Porträtisten um die Mitte des Jahrhunderts, die Selbständiges leisten. Weiter gehen aus der Familie der Claesz, der Aertie angehörte, die Swanenburgs hervor. Isaac (Claesz) van Swanenburg war seit 1582 im Magistrat und malte die bekannten sechs Gemälde für die Lakenhal. Einer seiner Söhne, Willem, war Stecher und Maler und lebte von 1581—1614; der andere Jakob wurde Rembrandts Lehrer, vielleicht deshalb, weil Rembrandt mit den Swanenburgs verwandt war.

Was nun Rembrandts Kunstbesitz an alten Holländern betrifft, so ist es zunächst naheliegend, daß er die Künstler seiner Vaterstadt gut kannte. Hoch schätzte er vor allem Lukas von Leiden. Das bezeugt nicht nur sein Inventar, in dem ein Buch mit Holzschnitten

und ein anderes mit Kupferstichen, «soo dubbelt als enkelt» vorkommt. Wir wissen auch durch Hoogstraten und Sandrart, daß er dessen Stiche wie namentlich den Eulenspiegel, das Ecce homo, Paulus auf dem Weg nach Damaskus, die große Grablegung und den Tanz der Magdalena sehr teuer bezahlte. Endlich erfahren wir durch eine Urkunde, daß er 1637 durch einen seiner Schüler, durch Leendert Cornelisz, ein «Kunstboek van Lucas von Leiden» für den hohen Preis von 637 Gulden 10 Stüver und eine Reihe anderer Stiche einkaufen ließ.[1] Auch nach der Versteigerung des Inventars besaß Rembrandt noch Werke des Künstlers. Denn eine durch de Roever publizierte Urkunde besagt, daß Rembrandt 1668 600 Gulden geliehen erhielt und als Pfand ein Buch mit dem Werk des Lukas samt einigen Originalzeichnungen gab; vermutlich war es dasselbe, das der Künstler 1637 erworben hatte. — Das einzige Oelbild, das Rembrandt von Lukas von Leiden besaß: «een perspectief» weist uns auf ein bei diesem Künstler bisher noch unbekanntes Darstellungsgebiet.

Die Anordnung des einen der oben genannten Stiche, des Ecce homo, hat Rembrandt bekanntlich für seine Radierung von 1655, B. 76 benutzt. Auch der Stich der Ruhe auf der Flucht könnte ihm Anregung, und zwar zu der Radierung B. 58 gegeben haben, da hier wie dort Joseph und Maria nebeneinander sitzen und Joseph dem Kind eine Frucht reicht. Aber dies ist Alles. Sicher stand der junge Künstler mehr wie einmal vor dem jüngsten Gericht seines großen Vorläufers. Wer will wissen, was er da empfand? Seine Ziele führten ihn andre Wege. Jenem erschien das Tageslicht gleichmäßig strahlend, wie es durch weite ferne Weltenräume ununterbrochen flutet, die Gestalten wie mit eisigem Hauch scharf umzeichnend. Er schloß sich in enge Kammern ein und sein Auge fing das Weltenbild gleich der Linse einer Camera obscura in wenigen goldenen, vielfach sich brechenden Strahlen auf.

Aertje von Leiden ist ein Künstler, von dem wir durch van Mander und durch Inventarnotizen Mancherlei wissen. Ueber zwanzig Kompositionen lassen sich auf urkundlichem Wege von ihm zusammenstellen. Rembrandt besaß von ihm ein jüngstes Gericht, das vermutlich mit einem von v. Mander erwähnten Werke gleichen Gegenstandes identisch ist,[2] einen Joseph (Joseph im Gefängnis?) und ein

---

[1] Oud Holland III, 91 und V, S. 217 u. 235.

[2] H. E. Greve: De Bronnen van Carel van Mander 1903, S. 178.

Petrusschifflein (een scheepie Petri). Das letzte dieser Bilder kommt in einer Versteigerung von 1616 vor und wird hier etwas ausführlicher beschrieben:[1] «De historie daer Petrus de Heer Christus weckt in 't scheepken, vreesende van 't onweder te vergaen, wel ghemaeckt van Aertge schilders.»[2] Rembrandt hat bekanntlich die Darstellung gleichen Inhaltes gemalt, vielleicht durch jenes Werk Aertjes angeregt. Es ist das Gemälde in Clinton Hope, das bei Houbraken Petrussc[illegible]flein genannt wird; wie Bode gezeigt hat, eine Bezeichnung, die ni[illegible]t der durch das Werk illustrierten Bibelstelle entspricht. Da aber [illegible]rtjes Bild auch als scheepie Petri aufgeführt wird und doch verm[illegible]utlich «die Jünger auf stürmischer See» wiedergab, so müssen Darstellungen der letztgenannten Szene unter dem Namen «Petrusschifflein» gegangen sein.

Ein verwandtes Empfinden, das Rembrandts Neigung zu Brouwer erklärt, mag ihn in den Werken des zweiten großen Humoristen der neueren Kunst, des älteren Breughel berührt haben, nach dem er zahlreiche Stiche besaß, während das Interesse an dem ganzen Werk des M. Heemskerck uns heute nicht mehr so verständlich ist. Daß er bei diesem Künstler die Sicherheit in der Darstellung kühner Bewegung bewunderte, beweist die schon bei Tintoretto angeführte Benutzung des fliegenden Engels für das Tobiasbild im Louvre. — Die Aufführung von Porträtstichen des Goltzius, von dem er sich 1638 auf einer Auktion auch eine Zeichnung erwarb, und dessen Schüler Jan Muller kann uns nicht viel aussagen, doch dürfen wir vielleicht annehmen, daß in der Mappe, in der noch andere Stiche des H. Goltzius lagen, auch der Stich der Beschneidung zu finden war, da Rembrandt ihn wol für die Mittelgruppe seiner kleinen Beschneidung (B. 48) benutzt hat.

Die Meister der Uebergangsrichtung zum 17. Jahrhundert, die dazu beigetragen haben, die Kunstperiode, der Rembrandt angehörte, heraufzuführen, sind besonders zahlreich in seinem Besitz vertreten. Die Beziehungen des Künstlers zu Lastmann sind schon oft beleuchtet worden. Daß Rembrandt ihm ein dauerndes Interesse bewahrte, zeigen die verschiedenen Werke, die er noch 1656 besaß. Man möchte annehmen, daß Lastmann seinem großen Schüler eine Reihe von Kompositionsthemata übermittelt hat. Denn mehrere Sujets Last-

---

[1] Oud Holland 1895 S. 179.

[2] Bei Heinecken: Der Kupferstich 1778 I, S. 49 wird von Aertjen ein Schiffbruch Pauli, gestochen von B. Dolendo, genannt; Exemplare in Amsterdam.

manns finden wir auch in Rembrandts Werk, mögen diese auch einzeln gelegentlich bei älteren Meistern vorkommen. Derartige Stoffe sind: Verstoßung der Hagar, die Engel bei Abraham, das Opfer Abrahams, ein Bild dieser Art in Amsterdam erinnert an das Gemälde Rembrandts in der Eremitage.[1] Juda und Thamar, das Opfer Manoahs, der Triumph des Mardochäus, der junge Tobias in der Landschaft, der Engel verschwindet der Familie des Tobias, — dieses oder das vorangehende Bild befand sich wol in Rembrandts Besitz, — Bathseba, Predigt Johannis des Täufers, Flucht nach Aegypten, Auferweckung des Lazarus.[2] Rembrandt besaß ferner 1656 noch ein kleines Bild mit einem Ochsen von Lastmann. Stellte dies Gemälde wie die bekannten Rembrandts einen geschlachteten Ochsen vor, wie fast anzunehmen ist, da ein derartiges von Rembrandt gemaltes Werk im Inventar auch als «ossie» aufgeführt wird?

Was Rembrandt sonst von Lastmann übernommen haben könnte, sind Einzelheiten. Auf seinen frühen Werken finden wir, wie schon öfters bemerkt, die metallgrünen krautartigen Blattpflanzen seines Lehrers. Die Manier, auf Kupfer zu malen (Verleugnung Petri bei v. d. Heydt von 1628), die an das 16. Jahrhundert und an die Elsheimersche Richtung erinnert, wurde vielleicht auch noch in Lastmanns Atelier hie und da gepflegt. Die Verwendung der roten Kreide, die wir auf Rembrandts frühen Zeichnungen finden, kam gleichfalls wol von jenem. Denn der Künstler besaß selbst noch eine Mappe mit Rötelzeichnungen Lastmanns. Endlich kennt dieser auch schon die Komposition im hohen Dreieck, die Rembrandts Frühwerke zeigen; sehr absichtlich ist sie bei Odysseus und Nausikaa in Augsburg benutzt. Im Grund aber sind, wie man mit Recht hervorgehoben hat,[3] die Unterschiede gegenüber den frühen Werken Rembrandts sehr groß und größer als die verwandten Momente, wenn auch Lastmann ein in seiner Art origineller Künstler war, — man denke nur an die Haarlemer Anbetung der Hirten — dem der Ruhm seines großen Schülers in den Augen der Nachwelt etwas geschadet hat.

---

[1] Auch im Katalog von A. Bredius bemerkt.

[2] Rembrandts Illustrationen der Auferweckung des Lazarus zeigen allerdings keine Aehnlichkeit mit Lastmann.

[3] W. Martin gelegentlich einer Besprechung des aus russischem Privatbesitz stammenden, im Haag vorübergehend ausgestellten Hauptwerkes Lastmanns: Paulus und Barnabas in Lystra. Die Komposition dieses Bildes ist durch Elsheimers Gemälde in Frankfurt angeregt worden, der seinerseits durch die Darstellung auf Raffaels Teppichen bestimmt wurde. Elsheimers Bild hat vielleicht auch Rubens kopiert (Bode, Studien S. 320).

Unter den Historienmalern der Uebergangsrichtung ist weiter Jan Pynas zu nennen, von dem Rembrandt zwei bisher nicht bekannte Werke, eine Juno und zwei Köpfe, im Besitz hatte. Das in Holland seltene Motiv der Juno hat Rembrandt, wie es scheint, noch in späten Jahren in einem nicht auf uns gekommenen Werk einmal behandelt.[1] — Houbraken erzählt, daß Rembrandt nach der Lehrzeit bei Lastmann noch einige Monate bei J. Pynas gewesen wäre und fügt hinzu, daß andere glauben, Pynas sei Rembrandts erster Lehrer gewesen. Bei der Charakteristik dieses Künstlers bemerkt er noch, daß dessen Farbe ins Bräunliche spiele, weshalb viele glaubten, daß Rembrandt ihn darin «nachgeäfft» habe. Orlers führt nun freilich nicht Pynas unter den Lehrern Rembrandts auf.[2] Daher haben die letzten Rembrandtbiographen ihn ganz ausgeschaltet.[3] Immerhin sind die Angaben Houbrakens nicht ganz von der Hand zu weisen, da die Stelle zeigt, daß er sich in dieser Frage genauer erkundigt hat und Orlers zwar im ganzen besser, aber auch nicht vollkommen orientiert ist.

Mit Pynas zusammen mag A. Bloemaert genannt werden. In einer Sammlung die so reich an Stechern, die Rembrandt vorangingen, war, durfte er nicht fehlen, da er für die Entwicklung der Stecherkunst am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts von ähnlicher Bedeutung wie H. Goltzius war.

Von den Uebergangsmeistern im Porträtfach war Mierevelt durch Bildnisstiche vertreten. Aber auch Abraham Vinck, von dem Rembrandt das Bildnis eines Verstorbenen (een doode contrefijtsel) besaß, muß ein tüchtiger Porträtmaler dieser Richtung gewesen sein. Bisher ist nur urkundliches Material über ihn zutage gekommen.[4] Er war Hamburger von Geburt, aber in Amsterdam tätig († 1621), kopierte viel nach anderen Meistern und malte außer Bildnissen auch Werke, wie einen Fischmarkt, die Belagerung von Ostende, eine «purfierstenen taefel», die sich Rubens erwarb, und anderes mehr. — Das gleiche Dunkel schwebt über dem Holzschneider «Was» der in Rembrandts Inventar genannt wird. Man könnte an Cornelis de Waes,

---

[1] Oud Holland 1884 S. 91.

[2] Vergleiche auch: Hofstede de Groot: Arnold Houbraken und seine «groote Schouwburgh» S. 209 Anm. 2.

[3] Michel S. 16 Anm. fragt: «Nous ne croyons pas non plus que Rembrandt ait été comme on l'a prétendu, élève de J. Pynas et ses biographes sont également muets à cet égard. Houbraken se borne à dire, qu'il a imité, la manière brune de Pynas.» Dabei ist die andere oben angeführte Bemerkung Houbrakens nicht beachtet.

[4] N. de Roever, Oud Holland 1885 S. 182 ff.

einen Antwerpner Maler (geb. 1557), der Feldschlachten stach, denken, oder an Aernont van Waes, einen in Gouda tätigen Künstler († 1650?), einen Schüler des W. Crabeth, der Genrebilder malte und Karikaturen radierte.[1] Von beiden Meistern sind aber bisher keine Holzschnitte bekannt.

Wol bekannt ist dagegen der geniale Uebergangsmeister Willem Buytewech. Gerne wüßten wir, mit welchen Augen Rembrandt die von fast moderner Freilichtbeobachtung zeugenden, flimmernden Radierungen dieses Künstlers betrachtete, Blätter, die einen auf optische Wirkungen berechneten fast raffinierten reizvollen Wechsel von hellen und dunklen Flecken zeigen. Bei einem so seltenen Motiv wie dem Streit des Tobias mit seiner Frau wegen der Ziege mag man sich beiläufig an Rembrandts Bild in Berlin erinnern.[2]

Die frühen Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts schließen sich an. Da waren Werke von zwei Seemalern und zwei Landschaftern. Eins der sechs Oelbilder des Jan Porcellis «der Blick auf Dünen» weist uns auf eine bisher noch unbekannte Seite der Kunst dieses Meisters. Durch die Bekanntschaft mit Porcellis mag Rembrandt auch mit Hendrick van d'Anthonissen (geb. um 1606), von dem er ein Seestück in Besitz hatte, in Berührung gekommen sein; denn dessen Frau war mit jenem verschwägert.[3] — Nicht nur auf persönliche Beziehungen, vor allem auf verwandte künstlerische Auffassungen aber weist der Besitz der Werke des Hercules Seghers, eines Künstlers, der erst neuerdings wieder zu Ehren gekommen ist[4] und als Radierer wie als originell schaffender Landschafter zu den bedeutendsten Vorläufern Rembrandts gehört. In des Künstlers Inventar kommen acht Bilder vor — darunter von Interesse «einige Häuser» und «ein kleines Waldbild» — die er vielleicht wie die Platte mit dem Tobias aus des Seghers' Nachlaß erwarb. Eine Inventarnotiz besagt uns, daß dieser einen Totenkopf für die Amsterdamer Chirurgengilde gemalt habe.[5] «Een doodshooft van Rembrandt over-

---

[1] Müller-Singer: Künstlerlexikon.

[2] Vgl. Goldschmidt, a. a. O. Nicht erwähnt sind hier die zwei Bilder im Inventar Jan van de Capelles (Oud Holland 1892 S. 34) een geselschap und een Landschapie. Landschaften von Buytewech sind noch nicht bekannt. Van de Capelle besaß mindestens 100 Zeichnungen von ihm (86 in einer Mappe, 161 von ihm und Goudt zusammen in einer anderen Mappe).

[3] Wörmann III, 767. Durch die von Haverkorn van Rijswijk in Oud Holland 1890 S. 203 publizierte Urkunde erfahren wir etwas Näheres über ihn.

[4] Vgl. besonders Oud Holland 1898 S. 1 ff. und W. Bode, Jahrb. der Kgl. preuß. Kunstsamml. 1903.

[5] A. a. O. S. 10.

geschildert» wird im Inventar genannt und läßt annehmen, daß Rembrandt sich gelegentlich auch mit derartigen bei Leidener Künstlern besonders beliebten Stilleben befaßte. Vielleicht kannte Seghers ein solches Werk, vielleicht geriet er wie mancher Vorläufer Rembrandts, der dessen großen Ruhm noch miterlebte, in seiner späteren Zeit unter seinen Einfluß. Der Umstand, daß des Seghers Totenkopf 1853 als ein Rembrandt «in den dezen voortreffelijken kunstenaar eigenen stijl geschildert» verkauft wurde, könnte darauf hindeuten. — Ein gewiß tüchtiger sehr früh tätiger Landschaftsmaler, von dem indes noch keine Bilder bekannt sind, muß der Amsterdamer Künstler Govaert Jansz gewesen sein, von dem Rembrandt sich eine Landschaft und ein Dorfbild erwarb. Er war um 1578 geboren, verheiratete sich am 26. April 1603[1] mit Grietgen Willems, der Schwester des Porträtmalers Cornelis van der Voort,[2] und starb um 1619. Er scheint ein Meister in der Art des J. Momper, G. van Coninxloo, Hans Jordaens gewesen zu sein, in deren Gesellschaft er sich wenigstens in der Sammlung des Cornelis van der Voort befand. Die zwei Landschaften in dessen Besitz wurden 1614 zu 20 und zu c. 16 Gulden verkauft, einer Summe, die etwa ein Bild jener Künstler damals einbrachte. Rembrandt erwarb seine Landschaft 1637 für 30 Gulden in der Versteigerung des Nicolaes Bas,[3] in der ein anderes Bild Govaerts mit 32 Gulden bezahlt wurde. Aus einer Angabe in dem Nachlaß des Jan van de Capelle, der auch eine Landschaft Govaerts besaß, erfahren wir, daß der Künstler den Beinamen «Mynheer» führte.[4] Daraus ergiebt sich, daß der in einem Brief de Cocqs an C. Huygens erwähnte «Gommaert[5] Jansen» identisch mit unserem Landschafter ist. Denn de Cocq setzt hinzu: «die men placht mijn Heer te noemen: ook den voornaemsten Lantschap schilder».[6] Huygens hatte nämlich angefragt, ob das in seinem Besitz befindliche große Werk des Künstlers Original oder Kopie sei, und erhielt die Antwort, es sei Original und die Bilder des Govaert Jansz seien sehr geschätzt, besonders die, welche «hier 't Amsterdam op den Doel hangen». Sollten keine Werke des Künstlers mehr aufzufinden sein ?

---

[1] Oud Holland 1885 S. 156.
[2] Oud Holland 1885 S. 190.
[3] Nach de Roever a. a. O. S. 190.
[4] Oud Holland 1890 S 34.
[5] Die Verwechslung von Govaert und Gommaert erklärt sich durch die mündliche Aussprache.
[6] Oud Holland 1891 S. 189.

Während die Meister der Rembrandt vorangehenden Uebergangsrichtung in seinem Kunstbesitz gut vertreten sind, finden wir auffällig wenig Werke von den ihm zeitgenössischen Künstlern, die doch viel leichter zu erwerben gewesen wären. Wundern könnte man sich etwa, daß er kein Bild des ihm gut bekannten Jan van de Capelle besaß, dessen urkundlich beglaubigtes, von Rembrandt angefertigtes Bildnis wir gern in dem wunderschönen Porträt eines Malers bei P. Morgan (Bode V, 364) erkennen möchten,[1] während in Jan van de Capelles Kunstbesitz umgekehrt doch eine Reihe Oelgemälde und zahllose Zeichnungen Rembrandts aufgeführt werden. Dagegen hatte Rembrandt von dem Seemaler, der vielleicht van de Capelles Lehrer war, von Simon de Vlieger ein grau in grau gemaltes Bildchen. Doch gehört dieser Künstler wieder einer etwas älteren Generation an und war bei der Aufnahme von Rembrandts Inventar bereits verstorben. Wenn Rembrandt Werke von Schülern (F. Bol, Vliet) und Künstlern, die seiner Richtung ganz nahe standen wie Livens[2] besaß, so will dies für die Frage des Verständnisses für die Kunst seiner Zeit noch nicht viel besagen. Auffällig dagegen bleibt es, daß er kein Werk von Franz Hals d. Ae. besaß,[3] der in einer Sammlung wie in der Jan van de Capelles häufig vertreten war. War doch Franz Hals ein Künstler, mit dem Rembrandt bei dem Interesse, das er nun einmal für die Kunst anderer Meister hatte, geistig abrechnen mußte. Auch urkundlich erfahren wir nichts über ein Verhältnis zu ihm. Die Stadt Haarlem war Rembrandt bekannt. Dies ist schon der geringen Entfernung wegen wahrscheinlich; auch giebt es Zeichnungen, die Haarlem im Hintergrund zeigen. Daß er sich gelegentlich künstlerisch mit seinem großen Rivalen auseinandergesetzt hat, davon lassen sich wol Spuren in den Frühwerken entdecken. Der etwas stumpfe, grau-grünliche Ton der ersten Gemälde des Künstlers kommt vermutlich von Franz Hals her. Die absichtlich breite Technik auf einigen der Frühwerken wie auf dem lachenden frühen Selbstbildnis im Haag, die im Gegensatz zu der späteren Art der Pinselführung flüssigere Farbe verwendet, die Versuche, hell auflachende Gesichter wiederzugeben — man denke an die Saskia und das Doppelbildnis in Dresden — zeigen das Be-

---

[1] Bode V, Einl. S. 27.

[2] Unter den angeführten Bildern interessieren besonders die drei Landschaften. Solche Landschaften werden auch sonst urkundlich erwähnt z. B. Oud Holland 1894 S. 62 und 1895 S. 187, während Livens bisher nur eine Landschaft, die in Berlin, zugeschrieben wird.

[3] Nur ein kleines Bild des jungen Hals (wol Dirck Hals) wird genannt.

mühen, es dem großen Haarlemer gleich zu tun. Später gab Rembrandt wieder zurück, was er an Anregungen von dem älteren Künstler empfangen hatte. Denn Bode hat mit Recht darauf hingewiesen, daß Franz Hals in seiner späteren Zeit vorübergehend von ihm beeinflußt worden ist.[1]

Dennoch sind diese Beziehungen lockerer Art; in Rembrandts entwickelter Kunst wird sich kaum eine Verwandtschaft mit der des Haarlemer Meisters entdecken lassen. Ist es auch gefährlich, Schlüsse ex silentio zu ziehen, so möchte man doch vermuten, daß auch Rembrandt ebenso wie manche andere große Künstler in den Werken der Zeitgenossen mehr den Abstand zu der eigenen Kunst als die Gemeinsamkeiten, die Unbeteiligte oder Nachgeborene besser erkennen können, erblickte. Sollte uns die Zukunft eines Besseren über das Verhältnis Rembrandts zu Franz Hals belehren, so wäre dies nur erfreulich und eine Bestätigung aller übrigen Zeugnisse, die uns erzählen, welche Gerechtigkeit und welcher Weitblick dem Künstler in der Schätzung der Kunst verschiedener Länder und Zeiten zu eigen war. Denn merkwürdig genug, dieser in seinem Schaffen so genial einseitige Künstler war als Kunstkenner einer der vielseitigsten.

---

5. Kunstgewerbe und Plastik.

Rembrandt fand an allen Erzeugnissen künstlerischer Tätigkeit Gefallen, nicht nur an denen der Malerei, auch an den verschiedensten Zweigen des Kunstgewerbes, an der Architektur und Plastik.

Seine Einrichtung muß einen bunten, reichen Anblick gewährt haben. Darauf weisen Zeichnungen, die sein Atelier wiedergeben, auch einige Gemälde, darunter ein frühes Bild von Gerard Dou bei Fr. Cook, das man für ein Porträt des Künstlers inmitten seiner Umgebung in Anspruch nimmt, sowie eine Stelle bei Houbraken, der bei der Biographie Aert de Gelders bemerkt: «de Gelder hatte ebenso wie Rembrandt einen Trödelkram der verschiedensten Kleider, Vorhänge, Schieß- und Stoßgewehre, Rüstungen bis auf Schuhe und Pantoffel zusammengebracht, und die Decken und Wände seines Ateliers sind mit Floren und gestickten seidenen Stoffen und Schleiern behangen, mit gut erhaltenen und mit zer-

[1] Studien S. 66 u. 67.

rissenen, die aussehen wie die eroberten Fahnen im Rittersaal im Haag».[1]

Das moderne Prinzip einer schlichten Dekorierung der Wände, bei der die Fläche betont wird, war dem Künstler sicherlich wie seinem ganzen Zeitalter vollkommen fremd. Man liebte breitfaltige Draperien, stark ausladende Kamine, Gemälde die den Raum zwischen Kamin und Decke ausfüllten, Säulen mit reich geschmückten Sockeln — alles Elemente, die sich gelegentlich in Rembrandts Innenräumen finden. Freilich wirkte der das Einfache liebende nüchterne Sinn des Holländers dem üppigen Gepränge des Barock entgegen, so daß die Wände auf Bildern de Hoochs, Metsus, Jan Steens und anderen schließlich doch relativ spärlich mit Barockformen überzogen sind. Rembrandts Wohnung mag indes schon um der reichen Sammlungen willen reicher ausgestattet gewesen sein als ein gewöhnliches holländisches Interieur.

Freilich läßt sich aus dem Bildermaterial keine vollkommen klare Anschauung gewinnen, welcher Art die künstlerischen Grundsätze Rembrandts in Fragen der Wohnungsausstattung waren, wie sich dies so leicht bei Künstlern die mehr das Detail ausführen, so bei P. de Hooch, Metsu oder gar bei G. Dou, der jeden Strohhalm seiner Körbe, jeden Faden seiner Kissen nachzeichnet, so leicht konstatieren läßt. Im Dämmer seiner Räume verschwinden die Gegenstände in unklaren Formen; auch sein Sinn für das Große verbietet eine ängstliche Präzisierung der Einzelheiten; endlich gestaltet seine Phantasie leicht Objekte, die ihm vorlagen, persönlich um. Doch kann man sich wenigstens ein recht deutliches Bild von dem Reichtum und selbst von den Formen der kunstgewerblichen Gegenstände machen, die Rembrandt besaß. Denn im Voraus darf ausgesprochen werden, daß er auch hier sich wieder als ein Künstler enthüllt, der bei aller Freiheit des künstlerischen Gestaltens unablässig selbst in nebensächlichen Dingen die Natur oder, was im Grunde dasselbe besagt, Kunstprodukte studiert, die ihre Entstehung einer langen gesetzmäßigen Entwicklung verdanken und Naturgebilden gleichen.

Das bedeutendste Gewerbe in Amsterdam zu Rembrandts Zeit war die Tuchindustrie.[2] Man glaubt es den Porträts vornehmer

---

[1] Houbracken III, 207, siehe auch H. Floerke: Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte 1905 S. 126.

[2] Vergleiche das Kapitel über Nijverheid in: Amsterdam in de zeventiende eeuw.

Amsterdamer Bürger noch anzusehen, daß sie kein Geld sparten für die schwarzen Kleidungsstoffe, in deren glänzenden und reichen Wiedergabe sich die Künstler zu überbieten suchten. Die Regenten der Tuchinnung nahmen die wichtigste Stelle unter den Gildevorständen ein. Es bleibt daher nicht nur für die Geschichte der Malerei, sondern auch für die des Gewerbes eine bedeutsame Tatsache, daß die Porträts der Männer, welche in der Blütezeit des Amsterdamer Handels dieses Amt versahen, in einem unvergleichlichen Werk Rembrandts, in den Staalmeesters, auf uns gekommen sind.

Die Vorliebe der Künstler für reiche Kostüme, die eine Folge des Reichtums war, teilt Rembrandt. Seiner Kunst, welche blitzenden Glanz, flimmerndes Licht, andererseits weiche geschmeidige Uebergänge liebt, mußte Seide, Pelze, besonders willkommen sein. So wird uns denn auch «een indiaens mans en vrouwe kleet» als in seinem Besitze befindlich genannt, vermutlich Stoffe aus indischer Seide, wie sie mehrfach auf seinen Werken vorkommen. Eine Reihe anderer kostbarer Gewänder lassen sich nach den Trachten seiner biblischen Gestalten oder Porträtfiguren zusammenstellen. So besaß der Künstler einige prächtig bestickte Brokatmäntel. Der eine aus purpurnem Sammet mit reicher goldgestickter Borde in Barockornamentik: er begegnet auf Bildern aus dem Beginn der dreißiger Jahre mehrfach, so auf der Diana bei Warneck, der Minerva bei Sedelmeyer, auf dem Bild der Schwester Rembrandts bei Alexander in Stockholm und auf dem Saul in Frankfurt, besonders deutlich auf dem Bild der Berliner Minerva, auf der auch die schöne Pelzfütterung des Mantels deutlich zu erkennen ist. Ein anderer war über und über mit Gold bestickt. Ihn trägt der Hohepriester bei Lehmann in Paris und der Simeon auf dem Haager Bild. Mehrfach kommt ein wieder mit ornamentiertem Rand besetzter, dazu mit Pelz verbrämter blauer Sammetmantel vor, der je nach verschiedener Beleuchtung veilchenblau oder schwarzblau schimmert. Der kostbarste mag aber der mit Hermelin ausgeschlagene Brokatmantel gewesen sein, mit dem Saskia auf dem Bild im Buckingham Palace und der Rabbiner in Budapest von 1642 bekleidet ist.

Damit ist die Kostümkammer Rembrandts noch lange nicht erschöpft. Neben den langen Mänteln findet sich häufiger eine gleichfalls bestickte kurze Attila. Ferner ein schwerfallendes vermutlich seidenes Gewand mit breiter Borde und Franzen, wie es David auf dem Petersburger Bild schmückt. — Bei mehreren seidenen

und brokatenen Gewändern, die sich auf Bildern nicht mehr wie einmal nachweisen lassen, mag die Phantasie des Künstlers selbständig gestaltet haben, wenngleich bisweilen das Muster oft so deutlich ausgesprochen ist wie bei dem blauen am Rand mit Blumen besticktem Kleid der Dalila auf dem Bild im Schloß in Berlin oder dem mit Blumen und Arabesken besäten Mantel des sogenannten Türken bei Twombly, daß an ein Kostüm im Besitz des Künstlers gedacht werden kann.

Die Stoffe mögen vorwiegend dem Orient entstammen, China und Indien. Doch wandelt Rembrandt die ursprünglichen Muster häufig in Barockornamente um, daß die originale Zeichnung nur undeutlich durchscheint. Er fügte die Formen unbewußt der Gesamtlinienführung, die ich an anderer Stelle zu charakterisieren versuche, ein, so daß die Gewänder seiner Gestalten durchaus nicht die Luft von Bühnendraperien atmen, sondern wie der Geist seiner Kunst im Sinne seiner Zeit modern waren. Der phantastische orientalische Glanz und Schimmer, der den Kostümen noch anhaften blieb, war ja dem Geschmack des Barock gemäß.

Was für die Muster der Gewänder gilt, bestätigen die der Tischdecken. Bei anderen holländischen Künstlern der Zeit läßt sich bei genauer Nachzeichnung der Muster Alter und Charakter der persischen Teppiche bestimmen.[1] Rembrandt besaß nach einigen Exemplaren auf Gemälden zu schließen auch derartige Tischbelege, sowie Smyrnadecken. Mit Sicherheit läßt es sich kaum bestimmen, da die meisten im Barockstil entworfen scheinen. — Mit größerer Wahrscheinlichkeit läßt sich die orientalische Herkunft bei einigen losen Tüchern annehmen. Dünne Schleier sind Saskia öfters ums Haar geschlungen, wie sie auch bisweilen weite Aermel aus Tüll oder Gaze und ganze Kleider aus diesem Stoffe trägt. Namentlich ein buntgefleckter persischer oder türkischer Shwal kehrt in den dreißiger Jahren, in der Zeit in welcher der Künstler seine Gestalten besonders gern in Prunk und Seide kleidet, mindestens ein dutzend Mal wieder. Bald ist er als Gürtelband verwendet, wie bei Simson und Dalila in Berlin. Bald ist die Haube wie bei Rembrandts Mutter in Oldenburg oder die Mütze des Vaters damit befestigt. Bald liegt er auf der Seite wie bei dem Paulus in Stuttgart und bei der Sedelmeyerschen Minerva oder er hängt an der Wand wie bei dem Gelehrten bei Ny Carlsberg.

---

[1] Siehe W. Bode: Altpersische Knüpfteppiche.

Selbst Polen lieferte dem Künstler vielleicht Stoffe. Zwar ist der als slavischer Fürst bezeichnete Mann mit der Pelzkappe in der Eremitage ein beliebig kostümiertes Modell, da eine in Gold gefaßte Quaste, wie er sie am Arme trägt, auch anderen Gestalten angehangen ist; höchstens die Pelzkappe könnte polnischen Ursprungs sein. Aber einige Tressenkleider, wie sie der Rabbiner bei Yerkes, der Simson des Berliner Museums, der Künstler selbst auf dem Pittibild und der Fahnenträger bei Rothschild tragen,[1] erinnern an die Tracht der unterworfenen Polen auf einem Stich des Wilhelm Hondius, eines Künstlers, der Polen aus eigener Anschauung kannte. Deren Kopfbedeckung macht eine innen und am ungeklappten Rand mit Pelz besetzte spitze Tuchkappe aus, wie wir sie auch bei dem Dresdner männlichen Porträt Rembrandts aus der Zeit um 1656 und noch deutlicher auf dem Juden im Louvre (Bode IV, 308), dessen Herkunft aus Polen ja nicht so unwahrscheinlich ist, wiederfinden. Polen waren naturgemäß in der großen Handelsstadt Amsterdam, in der jede Nation vertreten war, ansäßig. Selbst einen jungen berittenen Offizier vom Regiment Lysowski, dessen fremdländische reiche Ausrüstung besonders anziehend gewesen sein muß, konnte der Künstler hier kennen lernen.

Auf die erstaunliche Mannigfaltigkeit der Turbane, der flachen und hohen Kappen, geschlitzten und einfachen Rembrandthüte, die der Künstler seinen Gestalten gab, einzugehen, darf ich mir ersparen. Auch hier wiederholen sich einige der Kopfbedeckungen mehrfach und lassen sich als Eigentum Rembrandts feststellen. Der Künstler entfaltet eine unerschöpfliche Phantasie im Umformen dieses Besitzes. Er wickelt die Turbane bald flach, bald hoch, befestigt sie mit seidenen Shwalen, schmückt sie mit verschieden angebrachten Kokarden oder Goldfasanenfedern, mit Rubinen und Agraffen, mit Goldkettchen und Quasten und steckt selbst kleine Krönchen hinein, wenn es der biblische Gegenstand erfordert. An den Künstlermützen ragen die Federbüsche kerzengerade in die Höhe oder sie biegen sich in kühnem Bogen nach hinten; an den Sammetmützen hängen die Perlenketten guirlandenförmig oder die Goldketten schmiegen sich wie ein fester Reif um den Rand. Es ist der gleiche seltene Geschmack, der sich hier ebenso gestaltungsreich wie in der kunstvollen Anordnung der Gewänder äußert. Dafür sei noch ein Beispiel gegeben. Wie wunderbar reich ist Saskia auf

[1] Nachträglich sehe ich, daß Rembrandt sich selbst einen derartigen Rock auf dem Bild bei Heywood-Lonsdale (Bode III, 175) umgehangen hat und hier auch bei Bode die Bezeichnung «polnisch» gebraucht ist.

dem Bild bei Joseph in London (Bode III, 154) gekleidet, reich und prächtig und doch voller Klarheit und Uebersichtlichkeit, daß jedes Gewandstück zur Geltung kommt. Da hängt über dem roten mit Goldstickerei geschmückten Kleid ein graugrünes gemustertes Brust-stück, das von zwei über die Schultern gelegten Goldketten gehalten wird. Unten schmiegt sich an dieses Mieder eine breite Goldagraffe, die den übergeworfenen Brokatmantel zusammenhält. Der öffnet sich wieder und läßt den breiten purpurnen Leibgürtel, das faltenreiche Untergewand zum Vorschein kommen. Und nun gar der Perlen- und Goldschmuck an Nacken und Ohren, das fein bestickte Hemd, der Edelsteinreif, das Häubchen im Haar, der Schleier, der herabfällt und vermittelnd und lockernd die schwere Last der Gewänder überzieht! Wer hat es jemals besser verstanden, Schmuck und Stoffe mit solch auserlesenem Geschmack maßvoll und herrlich zugleich zu ordnen als Rembrandt?

Wenn unter den Gewerben die Tuch- und Seidenindustrie für Amsterdam von finanziellen Gesichtspunkten aus in erster Linie stand, so war für den Handel die hohe Kunst des Schiffsbaues, die Herstellung von Seekarten und Globen nicht weniger bedeutungsvoll.

Will man erfahren, was die Amsterdamer im Schiffsbau leisteten, so wird man sich eher bei Künstlern wie Willem van de Velde, Jan van de Capelle, Bakhuyzen und anderen erkundigen müssen als bei Rembrandt, der zwar gelegentlich bewiesen hat, daß er es verstand stürmische See wiederzugeben, besser vielleicht als einer der genannten Maler, aber sich sonst auffallend wenig mit dem Meer beschäftigt. Eine Spur von der Bedeutung des Schiffsbaues ist uns aber doch in seinem Werk erhalten, in jenem Porträt des Schiffsbaumeisters in Buckingham Palace, der eben mit dem Entwerfen eines Kieles beschäftigt ist, als seine Frau mit einem Briefe in der Hand eintritt. Auch ist in dieser Zeit die Illustration für Herckmans Lob der Schiffahrt entstanden (B. 111).

Von den Phöniziern bis zur Entdeckung Amerikas und Australiens ist die wissenschaftliche Erforschung der Länder stets von handel- und schiffahrttreibenden Völkern ausgegangen. So steht auch Holland im 17. Jahrhundert in dem Studium der Geographie voran. Die Kunst wird zum Abglanz des Lebens. Wie sich in Venedig wissenschaftliches Interesse für Länderkunde aus dem Handelsgeist des Volkes entwickelte und gleichzeitig Astronomen, Geographen und Mathematiker namentlich in der Schule Giorgiones gern wiedergegeben werden,

so machen auch in Holland einen besonderen Kreis von Darstellungen die Geographenbilder aus, unter denen die bekanntesten vom Delftschen Vermeer und Gabriel Metsu herrühren. Zahlreiche andere Interieurs wieder von Johannes Vermeer, Pieter de Hooch, Netscher und anderen zeigen, daß Landkarten, die ebenso wie andere Stiche an Leisten aufgehangen wurden, einen beliebten Wandschmuck bildeten. In der Tat sind uns noch mehrere künstlerisch ausgeführte, zum Teil bemalte Kartenstiche und selbst Gobelins, die darnach gearbeitet sind, erhalten. Von Rembrandt existiert in Dresden eine Zeichnung,[1] die uns einen Geographen vor Augen führt, wie er sich über zwei Globen beugt. «Twee Aertgloben» werden nun gerade in seinem Inventar genannt; einer steht auch auf dem Bild des Dou in einer Nische des Ateliers. Es ist nicht zu zweifeln, daß sie die Veranlassung wurden, wenn der Künstler gelegentlich seinen Gelehrten, etwa dem sogenannten Faust oder dem Forscher auf einem Bild in Wiener Privatbesitz einen Globus beigab.

Im Grund aber mag die Gelehrsamkeit und Bücherweisheit trotz zahlloser alter Folianten, die Rembrandt seinen Heiligen, Goldwägern und andern auf die Tische häufte, keine allzu große Rolle im Leben des Künstlers gespielt haben. Was Kunst hieß ging voran, und so gewährt sein Werk auch reichere Ausbeute für die Zweige des Kunstgewerbes, die mehr dem Luxus als der Praxis dienten.

Der Holländer liebt, was glitzert und blinkt. Wenn sich die Sonne in den Scheiben der Straßen ungetrübt spiegelt, wenn die metallenen Tür- und Fensterklinken glänzen, so leuchtet daraus sein Sinn für Reinlichkeit, aber daneben auch eine ästhetische Freude hervor, die wieder mit klimatischen Bedingungen verknüpft ist. Von diesen Dingen weiß das Kunstgewerbe zu erzählen. Ist es doch auffallend, daß hier auf verschiedenen Gebieten die Eigenschaften des Glanzes und Leuchtens mit besonderer Liebe aus den Materialien herausgearbeitet werden. Ich erinnere an die Diamantschleiferei, an die Gold- und Silberarbeiten, an die charakteristisch niederländischen Messing- und Kupfergeräte, endlich an die Glasindustrie, die zu ähnlicher Blüte wie in Venedig gelangte. Die verwandte Entwicklung wie in der Lagunenstadt deutet auch hier auf ähnliche klimatische Verhältnisse.

Rembrandts Kunst berührt sich mit den Bestrebungen der Meister des holländischen Kunstgewerbes. Die stark einfallende Beleuchtung

---

[1] Die Zeichnung, die früher dem Jan Vermeer zugeschrieben wurde, ist von Hofstede de Groot mit Recht Rembrandt zurückgegeben worden.

auf seinen Bildern treibt Glanz hervor aus allen Gegenständen im Raume, die irgend leuchtkräftig sind. Gerade solche Objekte liebte der Künstler; dies beweist sein Inventar.

Da werden venezianische Gläser erwähnt. Möglich, daß das Glas mit gewundenem Fuß auf der Verschwörung des Claudius Civilis in Stockholm aus Venedig stammte. Sonst scheinen die Gläser, die auf Rembrandts Werken vorkommen, holländischen Ursprungs zu sein. So das hohe Glas, das der Künstler auf dem Dresdner Doppelbildnis schwingt und auf einer Zeichnung mit dem Abschied des verlorenen Sohnes wiedergab — ähnliche Formen begegnen häufig auf den Trinkgelagen holländischer Kavaliere — oder die Weinschalen, die bisweilen auf seinen Zeichnungen wiederkehren. Aber die Gläser, die er auf seinen Werken anbringt, sind zu zählen. Man darf sich nach der Ursache fragen. Da hat man den Eindruck, die Ware ist zu zerbrechlich für Rembrandts starke Hand. Diese Kunst braucht kräftige Wirkungen, die massiverem Guß entströmen. Glas hat nicht die Leuchtkraft des Edelsteines noch des Goldes. Golden ist zudem das Licht unseres Künstlers, nicht matt weißlich schimmernd.

Dieser zweite Grund darf auch geltend gemacht werden, wenn man bei ihm fast vergeblich nach Zinnwaren sucht. Nur zweimal finden wir seltene und vielleicht von Rembrandt selbst entworfene Formen von Schnabelkannen. Bezeichnenderweise auf Radierungen, bei denen die Farbe nicht mitspricht: auf dem Opfer Abrahams von 1656 und dem Ecce Homo in der Breite aus dem Jahr zuvor. Eben in der Zeit, als der «tinne Waterpot» und ein anderes «tinne potje» aus seinem Besitz versteigert wurde. Andererseits finden wir entsprechend häufiger Kupfer- und Messinggeräte, die auch heute noch wenn auch in wenig originellen Formen in Holland im Gebrauch sind (Kronleuchter, Milchkannen, Wassereimer, Kleiderhaken). Wie das Inventar lehrt, hatte Rembrandt nicht weniger als 11 «Calbassen und Fleschen», die nach einer präzisierten Angabe (twee Calbassen, een van koper) zum Teil von Metall waren. Einige derselben begegnen öfters; besonders leicht läßt sich eine Form festlegen, die auf zahlreichen Darstellungen der Verstoßung Hagars — am deutlichsten auf der im Viktoria- und Albertmuseum in London — von dieser am Gürtel getragen wird. Diese Flasche hatte einen engen Hals, großen plattgedrückten Bauch, auf dem konzentrische Kreise eingepreßt waren und wurde an einem um das Gefäß gelegten Riemen gehalten. Vermutlich besaß Rembrandt auch einen gut gearbeiteten kupfernen Eimer mit Guirlandenornament, der auf einem Tobiasbild in der

Nische, auf der Radierung der Samariterin von 1658 an der Seite steht. Freilich ist es nicht ausgeschlossen, daß dieses Guirlandenmotiv Rembrandts eigene Erfindung war, da er es gern an seiner Architektur wie an Säulen und Gebäuden und zwar als fortlaufende Schnüre nicht wie sonst in der Architektur der Zeit als einzelne unterbrochene Fruchtgehänge anbringt. In diesem Zusammenhang darf auch der bronzenen Feuerkessel, die auf einigen Innenräumen am Kamin zu sehen sind, Erwähnung getan werden. Von den beiden vorkommenden Formen ist die eine auch heute in Sammlungen nicht selten (einige im Leidener Museum, die von der Belagerung herstammen,[1] andere in der Sammlung Victor de Stuers im Haag). Diese Kessel, die auf Füßchen stehen, gewöhnlich dreieckige Ohrenhenkel haben und bisweilen kleine Ornamente am Hals oder an den Füßen zeigen, waren für eine Benutzung im Freien besonders geeignet, da sie über das Feuer gestellt wurden. Die andere Art, die für das Heizen im Kamin bequemer war, hing an einer Kette über dem Feuer, wie die heilige Familie Rembrandts im Louvre oder die Zeichnung mit der Verkündigung bei Walter Gay zeigt.

Wie schon die Betrachtung der Stoffmuster lehrte, sind die aus allen Gegenden der Welt stammenden Kunstgegenstände von Rembrandt in den Stil seiner Kunst umgesetzt worden. So sehr der Künstler Vorliebe für vergangene Kunstwerke hatte, so modern muß er im Sinne seiner Zeit gewesen sein. Selbst Künstler wie Metsu, Pieter de Hoogh, Jan Steen, Terborch sind darin weniger individuell und wenn man will konservativer; sie bringen ohne Bedenken Gerät im Stilcharakter vergangener Zeiten an, wie die blauen Nassauer oder Siegburger Steinkrüge, die braunen Kölner mit den Bartmännern, Renaissanceleuchter und anderes, wie diese Dinge ja damals auch noch überall in Gebrauch waren. Alle diese Künstler, am stärksten Pieter de Hoogh, am wenigsten Jan Steen waren in ihrem Liniengefühl im Grund auch klassischer als Rembrandt, wie denn namentlich de Hooghs einfache Gradlinigkeit beträchtlich von dem Barockgeschlängel Rembrandtscher Lichtumrisse abweicht. Sicherlich besaß der Künstler auch Gegenstände älterer Kunstperioden, aber bei Geräten, die er für seine Gemälde verwertete, zog er stets Barockformen vor. Dafür bilden die Leuchter seiner Bilder ein Beispiel. Im 17. Jahrhundert waren in Kirchen und Privathäusern meistens die Kronleuchter mit Kugel in der Mitte und

[1] Schon auf einem Bild des Meisters von Meßkirch in Karlsruhe hält ein Heiliger einen derartigen Kessel in der Hand.

S-förmig austretenden Armen im Gebrauch; das ergeben Zeichnungen Saenredans, Bilder Pieter de Hoochs, Metsus und anderer. Die Form ist in den einfach halbrunden Linien noch renaissancemäßig und geht aller Wahrscheinlichkeit nach auch bis ins 16. Jahrhundert zurück. Sie wurde bisweilen variiert — dafür ließen sich Kirchenbilder der Neefs, ein Bild de Hoochs in Kopenhagen u. A. als Belege anführen — und der flachen Barocklinie angepaßt, indem die Arme stark ausgereckt und nach unten gezogen wurden. Rembrandts Kirchenleuchter, wie sie die Hallen auf der Austreibung der Wechsler im Tempel (B. 69), auf einer Zeichnung des zwölfjährigen Jesus, auf dem Gebet des Petrus beim Grafen Mérode und der frühen Zeichnung des Abendmahles im Fodormuseum schmücken, sind indes im Umriß noch weit ausgesprochener barock. Sie bestehen aus einer kompakten Masse; die Kugel hat sich nach allen Seiten ausgedehnt, nach oben tritt ein Teil, an dem die Kette befestigt ist, hervor; nach den Seiten biegen sich dicke Arme in flachem Bogen.

Ebenso kennt Rembrandt nicht die älteren aus scheiben- und kugelförmigen Teilen zusammengesetzten Handleuchter, die sonst auf Bildern der Zeit wiedergegeben sind. Die seinen sind wie fast alle seine Kunstgegenstände üppig und reich gestaltet und im Ornamentstil der Lutma, van Vianen, van den Eeckhout gebildet. Dies gilt wenigstens für den häufiger vorkommenden für eine Kerze berechneten Standleuchter. Etwas abweichend in der Bildung, barock aber mit gotischen Anklängen, ist der zweiarmige Kerzenhalter, der auf dem Berliner Bild bei Anslo auf dem Tische steht. Besonders glücklich ist hier die Lösung des Griffes, der schmucklos als korrespondierendes Glied zu den zwei Kerzen in der Mitte aufragt. Nach der sorgfältigen Ausführung zu schließen war er ein Stück aus Rembrandts Sammlung.

Die einarmigen Standleuchter, die vermutlich aus Gold gebildet waren, können bereits unter den Begriff Prunkgefäße gerechnet werden. Hier kann ich mich kurz fassen, da Neumann darüber gehandelt und mit Recht auf den Zusammenhang mit dem Stil der bedeutendsten Goldschmiede der Zeit hingewiesen hat. Rembrandt war ja mit Jan Lutma, dem berühmten aus Friesland stammenden Feinschmied bekannt; er hat ihn in einer Radierung porträtiert, deren geistvolle, überlegene Charakteristik ein Vergleich mit den Bildnissen Lutmas van J. de Backer und Thomas de Keyzer ergiebt.[1] Auch sonst ver-

[1] Vergleiche über Lutma auch Hofstede de Groot im Groningschen Volkalmanak 1895.

kehrte er mit Goldschmieden, wie mit Jan van Loo, radierte gelegentlich einen von ihnen bei der Arbeit (B. 123) und bildete gerade in der Zeit, als er Lutmas Bildnis schuf, einen Schüler, Gerbrand van den Eeckhout, der ebenso wie sein Vater in diesem Handwerk Bedeutendes geleistet hat. Ferner wird einer von diesen Meistern, die im Ohrmuschelstil arbeiteten, Adam van Vianen in seinem Inventar genannt: Rembrandt besaß von ihm ein «Bad der Diana» im Gipsabguß.

Wenn der Ohrmuschelstil in den Niederlanden seine eigentliche Ausbildung fand, so mögen dafür besonders zwei Faktoren in Betracht kommen: einmal die Lage des Landes am Meer. Dieser Stil verwertet vor allem Weichtiere, Muscheln, Fischteile und andere organische und unorganische Gebilde des Wassers, Dinge, die ja auch in Rembrandts Sammlung nicht fehlten und ihm wol Veranlassung zur Wiedergabe der schönen Muschel (B. 159) wurden. Zum anderen aber spielt auch hier die Freude an Lichtwirkungen eine entscheidende, ja man darf sagen eine fast gefährliche Rolle. Wie sie in der Plastik Veranlassung wurde, daß die Künstler die strenge Durchbildung des konstruktiven Aufbaues vernachlässigten und damit eine der Malerei gleichbedeutende Entwicklung der Plastik hinderten, so wirkte sie auch hier mehr zerstörend als fördernd. Zwar ist die «Rettung» des Ohrmuschelstiles, die Neumann unternahm, bis zu einem gewissen Grad geglückt, aber es ist doch zu bemerken, daß bei der Mehrzahl der Gefäße eine wahre ästhetische Freude bei der Verflossenheit des Umrisses, dem Mangel an innerer Festigkeit nur schwer aufkommt trotz des Reichtumes an wechselvollen Glanzlichtern, der nur vor den seltenen Originalen zu genießen ist. Eher läßt man sich diese eigenartige Ornamentik als Umrahmung gefallen, als welche sie denn auch in mannigfaltigster Weise, sei es an Stadttoren oder in Innenräumen an Wandfenstern, wie sie P. de Hooch liebt, oder an Bilderrahmen und Blumentöpfen zur Anwendung gelangt.

Für eine malerische Darstellung kamen Rembrandt diese Gefäße begreiflicherweise sehr zustatten. Wir finden sie auf seinen Werken gelegentlich in üppigster Gestaltung, wo etwa herrliches Gepränge — wie auf der Darstellung des Hohenpriesters bei Lehmann — entfaltet werden sollte oder wo es ihm darum zu tun war, ein letztes Glanzlicht im Halbdunkel anzubringen, so auf dem Simson im Berliner Schloß und auf dem der Sammlung Schönborn oder auf der Bathseba bei Steengracht. Offenbar war ein Becken mit einer zugehörigen Kanne, wie sie auf der Bathseba zu sehen ist, in des Künstlers Besitz, da eine

ähnliche Garnitur auf dem Gastmahl Simsons, auf der Haager Susanna und eine große Schale allein auf dem Jeremias bei Stroganoff vorkommt.

Diese letztgenannte goldene Schüssel kann eigentlich nicht mehr als Beispiel des Ohrmuschelstiles gelten; sie ist einfach barock, ebenso wie ein mit Rillen versehenes Gefäß auf der schon erwähnten Gefangennahme Simsons, und zeigt zwischen Hals- und Fußreifen hochgetriebene Buckeln. Das Gleiche gilt von dem Salbgefäß auf dem Noli me tangere im Buckingham Palace, von einigen silbernen Platten und Bechern, von dem Weihrauchfaß auf einer Anbetung der Könige und der einfach gefälligen goldenen Kanne auf dem Estherbild in Moskau.

Bezeichnenderweise läßt sich keine Nachwirkung verspüren, daß der Künstler Stiche mit Entwürfen von Töpfen kannte, die von Polidoro da Caravaggio herrührten. Es ist dies einer jener italienischen Spätrenaissancekünstler, die im Geschmack des Cellini arbeiteten und in Frankreich und den Niederlanden besonders beliebt waren. Die Fülle von Erfindung, die seine zahlreichen Entwürfe im Louvre verraten, mag auch Rembrandt zu der Erwerbung der Stiche auf einer Auktion im Jahre 1638 bestimmt haben, aber für seine Kompositionen erschien ihm, wie schon bemerkt, die Ornamentik einer späteren Zeit geeigneter.

Zur Zeit Saskias muß Rembrandts Wohnung von Gold- und Silberschmuck, von Prunkgefäßen, von kostbaren Ketten und Gehängen gestrahlt haben. Klagten doch die Verwandten des Künstlers vor Gericht, wie verschwenderisch Rembrandt und Saskia lebten. Deutlicher reden noch die Porträts der jungen Frau; nach ihnen läßt sich etwa zusammenstellen, welcher Art der Schmuck war, von dem in den Akten häufiger die Rede ist.

Zunächst der Goldschmuck. Schon früh und wieder bis in die späteste Zeit sind die Rabbiner und alten Männer, die Rembrandt in allen Perioden seiner Kunst Modell saßen, mit goldenen Brustketten behängt. Vor Saskia trägt deren mehrere auch Rembrandts Schwester und dieser selbst auf den frühen Selbstbildnissen. Es lassen sich verschiedene Formen unterscheiden, die wol meist Saskias Eigentum waren: Eine lange dünne Kette mit kleinen Gliedern, die mehrfach um den Hals geschlungen wurde, eine kürzere mit abwechselnd großen und kleinen knochenähnlichen Teilen und eine dritte, die mit Rubinen durchsetzt war. Saskia trägt außer diesen auch noch kleinere ähnlich

gebildete Gehänge im Haar; manchmal sogar deren zwei, die mit Steinen besetzt sind, und wie auf dem Dresdner Bild noch eine weitere um den Hut. An den Brustketten ist gewöhnlich vorne ein goldenes Medaillon, manchmal mit Kopf in der Mitte, oder ein reich geformtes goldenes Kreuz angebracht. Einen anderen kostbaren Brustschmuck bilden die Agraffen, die den Mantel oder andere Gewandteile zusammenhalten und ebenfalls auf den Porträts von Rabbinern gelegentlich vorkommen. Sie dehnen sich bisweilen zu größeren goldenen Platten mit erweitertem Mittelstück, an dem Perlen hängen, aus und sind mit verworren geschlungenen Ornamenten in getriebener Arbeit geziert.

Auf dem Bild im Buckingham Palace, auf dem sich Rembrandt mit Saskia vor dem Ausgehen porträtiert hat, reicht der Künstler seiner Frau eine Halskette. Das Kästchen, aus dem er es nahm, enthielt gewiß noch manchen Perlenschmuck und mag getreulich wiedergegeben sein. Denn das Halsband ist uns wol bekannt; es ist an den kleinen Goldkugeln, die zwischen die Perlen eingereiht sind, kenntlich und war vom Künstler schon seiner Schwester und einem in diesen Jahren häufiger porträtierten Knaben, vermutlich einem Verwandten Saskias der zu Besuch war, umgehangen worden.

Eine Reihe anderer Perlenhalsbänder unterscheiden sich ebenso wie die Perlenarmbänder — unter diesen ist das mehrfach geschlungene auf dem Kasseler Porträt das schönste — nur durch die Größe der runden einfach aufgereihten Perlen. Bezeichnend für den Stil der Zeit ist die Vorliebe für birnenförmige Perlen, die besonders für den Ohrschmuck verwendet waren. Man darf daran erinnern, daß der Barock die ausgezogenen länglichen Formen liebt, wie in den steinernen Früchtekränzen der Architekturen die gurkenförmigen Früchte den runden vorgezogen wurden, daß an Stelle der Steinkugeln auf Portalen gelegentlich Bildungen, die umgekehrten Birnen gleichen, vorkommen.[1] Ohrgehänge, die auch heute noch einen Volksschmuck ausmachen, sind geradezu ein Charakteristikum Rembrandtscher Gestalten, wie denn auch der Künstler selbst bisweilen deren trug. Saskia muß mindestens fünf solcher Gehänge besessen haben, alle in lange Perlen auslaufend, aber verschieden im Ansatz, mit einfachen oder mit Edelsteinen besetzten Goldstäbchen oder mit Goldfiligranteilchen geschmückt.

Der Besitz von Edelsteinen mag in Amsterdam im 17. Jahrhundert zum guten Ton gehört haben, da ja die Diamantschleifereien der Stadt weltberühmt waren. Im Judenviertel, in dessen Nähe Rem-

[1] An den Portalen am Binnenhof im Haag.

brandt wohnte, blinkt noch heute aus dem Schmutz der Läden das Edelgestein, mit dem ein schwungvoller Handel getrieben wird. Rembrandts Figuren sind vor allem reich an Rubinen. Früh schmückte er damit seine Mutter, wie das Bildnis im Haag lehrt. Dann steckte er sie in Turbane, ins Haar und, wie schon bemerkt, in Goldketten und Stirnreifen seiner Modelle, aber auch die Fingerringe einiger seiner Gestalten sind mit großem viereckig geschliffenen Stein besetzt.

Mit dieser Zusammenstellung ist gewiß der Schmuck Saskias nicht erschöpft. Es müßte noch einmal der weiten Auswahl von prächtigen Gewändern, der fein bestickten Hemde, der hermelinenen Mäntel, der Pantoffel, welche die Susanna im Haag trägt und auf der Petersburger Danae am Boden stehen, gedacht werden, sollte ein Begriff von der Herrlichkeit der Schätze, die des Künstlers Hand ausgewählt hatte, gegeben werden. Später finden sich auf Porträts anderer weiblicher Modelle Rembrandts einzelne der Schmuckgegenstände wieder — bei keinem nach Saskias Tod aber in solchem Reichtum, wie bei der sogenannten Judenbraut des Reichsmuseums. Hier kommt das mehrfach um den Arm geschlungene Armband, das große Perlenhalsband am Nacken, der Ring mit großem Stein am Finger, die Kette mit Steinen an der Brust, das Stirnband wieder zum Vorschein. Man darf sich berechtigterweise fragen, wer sonst den Schmuck in dieser Vollständigkeit tragen konnte als die Braut von Titus, dessen Vater für die Erhaltung des Erbes Saskias besorgt war, wie die Verhandlungen mit Geertje zeigen.[1]

Dient in Rembrandts Kunst bei den Frauen der Schmuck zur Entfaltung des Glanzes und strahlender Lichtreflexe, so tragen die Männer, denen fantastisch fremdländisches Gepräge gegeben werden soll, blitzende Rüstungen und Waffen. Was wird da nicht alles im Inventar aufgezählt und was ließe sich dem nicht aus den Bildern hinzufügen! Es werden genannt: «35 Stuks indische Handgeweer», und noch einmal 60 Handgewehre, Pfeile, Spieße u. a. Es klingt wie Waffengeklirr in den Ohren; man denkt an Kriegsgewirr des dreißigjährigen Kampfes, dessen Nachwirkung in der holländischen

---

[1] Nachträglich möchte ich bemerken, daß ich auch das Porträt bei M. Kann, Bode 535 und das Pendant bei R. Kann für Bildnisse des Titus und seiner Braut halte, und in der weiblichen Gestalt bei Angus in Montreal, Bode 537, Magdalena van Loo erkenne.

Kunst in den Bildern der Schlachtenmaler und Reitertreffen, der Lager- und Wachtszenen so deutlich zu spüren ist.

Von Rembrandt giebt es nur ein Friedensbild. Da liegt der Kriegslöwe gefesselt und Gott allein ist die Ehre für den Sieg gegeben (Soli Deo Gloria). Seine Kunst war nicht kriegerisch, sie träumte von fernen stillen Reichen, in denen die Fürsten in herrlichen Gewändern einherschreiten, güldene Schwerte tragen und funkelnde Helme. Sie kennen den Kampf nicht mehr, sie sitzen auf reichgeschnitzten Thronen, über denen sich Baldachine wölben, und gewähren huldreich Gnade denen, die sich flehentlich vor ihnen beugen. Wol fährt bisweilen wie ein Blitzstrahl ein harter Klang in diese friedliche Welt, in Jugendwerken vor allem wie in der Blendung Simsons, eben in den Jahren, in denen der große Krieg noch tobte. Auch reden die der Wirklichkeit immer näher stehenden Zeichnungen mitunter von den Brutalitäten der Zeit: Man denke an die zwischen Balken eingeschnürte und aufgehängte Frau bei P. Mathey. Aber was will das besagen gegen die Szenen mit Bittflehenden, mit Versöhnten, mit Männern, die nicht mit äußerer Gewalt, sondern mit der Macht des Herzens bezwungen werden?

Die Waffen und Rüstungen des Meisters dienen künstlerischen Zwecken. Wie viel stärker und wechselvoller spielt der Halsberg, den er sich selbst und seinen Modellen umlegt, im Lichte als ein Spitzenkragen, der den Kopf wie vom Körper getrennt erscheinen läßt; oder wie dürfte dem kecken Junker, der sein Liebchen auf dem Schoße hält, der Degen an der Seite fehlen? Dolche und Degen werden im Verzeichnis der Kunstschätze nicht besonders aufgeführt, wenn sie auch unter dem stolzen Namen «Slachtzwaarden» einbegriffen sein können. Doch muß der Künstler eine hübsche Auswahl besessen haben. Namentlich in früher Zeit sind derlei Waffen sorglos ohne viel Rücksicht auf den dargestellten Gegenstand an der Wand aufgehangen wie auf der Auferweckung des Lazarus oder auf Gelehrtenbildern. Zwei oder drei Yatagane sind auf einigen Darstellungen besonders deutlich zu erkennen. Sie sind leicht geschwungen, der Handgriff ausgleichend nach der anderen Seite gebogen als die Schneide und stecken in prachtvoll unten und oben verzierter Scheide, die sich am Ende erweitert. Aehnliche Formen zeigt ein Dolch, an dessen Futteral ein kleines Messer stak: er schwebt auf Abrahams Opfer in der Eremitage in der Luft und wird vielfach von biblischen Gestalten am Gürtel getragen. Weisen diese Waffen auf die Türkei und Persien, so stammt das kurze Schwert, das auf dem frühen Bild bei van der Heydt und auf der Gefangennahme

Simsons im Berliner Schloß vorkommt, zweifellos aus den niederländisch-ostindischen Kolonien. Diese sogenannten Krisse, die besonders von den Malaien auf Sumatra getragen werden, begegnen noch heute neben den Pedangs und Goloks häufig auf holländischen Auktionen und verdienen durchaus ihren Ruf. Denn in der Bildung der meist schlangenförmigen Schneide, in dem holzgeschnitzten Griff, der bisweilen in einen Kopf ausläuft, in der außergewöhnlich breiten Holzscheide, welche oft aufs reichste mit Metallornament belegt ist, äußert sich ein eigenartiges feines Stilgefühl. Das Schwert, das der andere Kriegsknecht auf jenem Bild bei van der Heydt trägt, könnte nach dem Griff zu urteilen wol japanischen Ursprungs sein. Dagegen tragen die Zweihänder, die in vier verschiedenen Bildungen variieren, europäisches Gepräge.[1]

Auch die Hellebarden mögen meist niederländischen Ursprunges sein, da sich ähnliche Spitzen auf Exemplaren einiger holländischer Museen und auf Bildern von Teniers d. j. finden. Unter den Helmen ist wol der berühmteste der, welcher dem Bruder Rembrandts auf dem Berliner Bilde auf den Kopf gesetzt ist; schöner der Form nach ist fast noch ein anderer, derjenige welchen die Minerva in Petersburg trägt. Ob einer der beiden der japanische Helm des Inventars ist? Die Formen sind mir nicht hinreichend bekannt, um darüber zu entscheiden. Ein Hinweis auf einige andere wie auf die gewöhnlichen Topfhelme, auf einen der in eine Spitze ausläuft und mit spärlichem Ornament am Vorderrand geziert ist, auf solche, in die sich verschiedene Federbüsche stecken ließen, muß genügen. Der türkische Bogen des Verzeichnisses ist ohne Zweifel der, welcher häufig zusammen mit den schön gearbeiteten Köchern ein bekanntes Atelierstück auf Frühwerken ausmacht. Die im Inventar genannten Armbrüste lassen sich dagegen nirgends auf Rembrandts Bildern entdecken. Von ihrem Aussehen kann man sich etwa nach den schönen altholländischen Exemplaren, die in dem kleinen Schützenhaus in Noordwyk-Binnen aufbewahrt werden — mit dem einen soll sogar Jacobäa von Bayern geschossen haben — oder nach einigen anderen, die auf frühniederländischen Gemälden, wie auf der Kreuzigung bei Glitza und einigen Regentenstücken vorkommen, eine Vorstellung machen.

[1] In der Lakenhal in Leiden werden ganz ähnliche Formen aufbewahrt.

Läßt sich die bedeutende Entwicklung der im vorhergehenden berührten Gebiete des holländischen Kunstgewerbes mit der Freude an Glanz in Zusammenhang bringen, so dürfte bei einer Betrachtung der Fayenceindustrie auf eine nah verwandte Eigenschaft, den Sinn für Reinlichkeit, hingewiesen werden. Das Bekleiden der Wände mit weißen leicht zu waschenden Kacheln, das Aufstellen von Porzellan und Steinzeug auf Wandbrettern und Schränken, der Beleg des Bodens mit Fliesen, all dies entspricht im Grund dem gleichen Bedürfnis die Räume hell und freundlich erscheinen zu lassen, aus dem heraus der holländische Bauer seine Stuben mit weißem Sand bestreut oder seine Holzschuhe auf Sonntag weißscheuert. — Die Sehnsucht nach reinem klaren Tageslicht, welche bewirkte, daß die Mauern holländischer Architekturen in Fenster aufgelöst wurden um überall Sonne einzulassen, entwickelte sich einmal aus einer Reaktion gegen dunkle düstere Stimmungen, wie sie so häufig in den Niederlanden sind. Es sprach aber auch ein positiver Faktor mit, wenn bisweilen holländische Maler dazukamen, den Raum von weißem silberigem Licht durchfluten zu lassen, nämlich die Beobachtung gewisser Dunsterscheinungen, die diese hellen blinkenden Lichtreflexe hervorrufen. Ein leicht mit Nebeln überzogener Himmel strömt blendendere Helligkeit aus als der unbewölkte Aether. Daher kam es, daß Fremde, die Holland besuchten, wol zu der Meinung gelangten, die Erzählung vom dunklen trüben Norden sei ein Märchen. Das Licht in Holland sei vielmehr blendend weiß. Man möchte sagen, daß die holländische Kunst bewiesen hat, daß die trüben Stimmungen, welche bräunliche Schatten hervorrufen, überwiegen, aber andererseits wird jene das Gesamtbild bestimmende Richtung der Malerei, welche bräunlich-gelbe und trübe graue Nüancen bevorzugt, im Laufe der Kunstentwicklung stets begleitet von einer zweiten, die silbernes Licht liebt. Zu dieser rechne ich Gerard David in seinen späten Werken, Lukas van Leyden im Gegensatz etwa zu Meistern wie Geertjen oder Engelbrechtsz, manche der italienisierenden Künstler, für die bezeichnend ist, daß sie sich in Italien zur Nachahmung gerade diese weißlichen Farbtöne aussuchten und sie noch übertrieben wiedergaben. Im 17. Jahrhundert ist der große Gegenpol Rembrandts Johannes Vermeer, dem es P. de Hooch in dieser Hinsicht gelegentlich gleichtat und Karel Fabritius voranging, in der modernen Kunst steht beispielsweise W. Maris neben Jacob Israels und anderen. — Bei Jan Vermeer ist der Zusammenhang mit der Delfter Fayence sowol in den Farben besonders in den blauen Tönen, wie in der etwas gläsernen gleichmäßig dicken Technik mit perlenartigen Erhöhungen ersichtlich.

Bei Pieter de Hooch sind die Böden meist mit Fliesen belegt, auch kommen schon gelegentlich Delfter Kacheleinlagen vor. Wenn er noch keine Fayence kennt — Bilderbeschreibungen geben gelegentlich für Steinzeug aus was chinesisches Porzellan ist — so ist der Grund einfach der, daß sie in der Zeit noch kaum in Gebrauch waren. Zwar sind datierbare Stücke aus der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts erhalten.[1] Die Verwendung als Zimmerschmuck muß aber nach den Gemälden zu urteilen bis in die siebziger Jahre noch recht selten gewesen sein.

Rembrandt ist das Haupt unter den Malern der anderen Richtung, wenn sich auch in seinem Werk eine Reihe von Bildern mit silbernen Tönen zusammenstellen lassen. Aus diesen Gründen mag es sich erklären, daß uns aus seinen Gemälden keine spiegelklaren Fliesenböden, keine Kacheleinlagen und kein weißes Porzellan oder Steinzeug entgegenleuchtet. Wol kommen gelegentlich dunkelfarbige Tontöpfe vor. Auch werden im Inventar zwei «Aarde schotels» erwähnt, bei denen man an Fayence denken könnte. Schließlich war der Kachelofen, der auf der Radierung mit der Frau am Ofen zu sehen ist und vermutlich in seinem Atelier stand, mit einem glasierten Relief in der Mitte geschmückt. Aber dies ist alles. Wenn Rembrandt einen Gegenstand seiner kunstgewerblichen Sammlung nicht auf seinen Werken verwertete, so darf man fast mit Sicherheit annehmen, daß eine entscheidende in seinem Stil begründete Ursache bestimmend war. Chinesisches Porzellan, das auf seinen Bildern nirgends zu entdecken, nannte er zweifelsohne sein Eigentum. Die Beliebtheit dieser Ware für Kunstsammler der Zeit bezeugen ja die Bilder Willem Kalfs, A. van Beyerens, J. D. de Heems, Streecks und anderer Stillebenmaler und selbst einzelne Werke Pieter de Hoochs wie ein Bild in Lützschena, auf dem eine ganze Garnitur chinesischen Porzellans auf dem Schrank steht. Rembrandt besaß sonst allerhand chinesische Gegenstände, so daß wir bestimmt schließen dürfen, daß die «Raritäten an potjes», vielleicht auch die «9 witte schalen» chinesischen Ursprungs waren.

Ob wol Rembrandt selbst gelegentlich kunstgewerbliche Gegenstände entworfen hat? Man möchte es sich fragen, obschon kein sicherer Anhalt gegeben ist. In Berlin existiert eine Zeichnung mit einer Versuchung Christi: die Darstellung ist durch zwei konzentrische Kreise umrahmt und die Strichführung des Randes könnte annehmen lassen, daß das Blatt als Entwurf für einen Teller ge-

[1] Vergleiche Henri Havard: Histoire de la Fayence de Delft. 1878.

dacht war. Auch besitzen wir die Vorzeichnung für einen Bilderrahmen, auf den ich gleich noch zu sprechen komme. Mehr läßt sich einstweilen nicht sagen.

So einfach eine holländische Einrichtung auf den Interieurbildern des 17. Jahrhunderts auf den ersten Blick erscheint, so mannigfaltig äußert sich das Stilgefühl der Zeit bis in den schlichtesten Gegenstand hinein. Wenn sich Pieter de Hooch's ruhigen geradlinigen Kompositionen die hohen vierbeinigen steiflehnigen Stühle gut einfügen, so bevorzugt Rembrandt ausgebogene bequemere Sessel. Zahlreiche vornehme Personen, die er porträtierte, haben in diesen Barocklehnstühlen Platz genommen und saßen sicher darin angenehmer als auf Stühlen, die in ihrer Form auf die Renaissance oder selbst auf die Gotik zurückgingen. Iher Füße sind gabelförmig auseinandergestellt und mit Querholz zusammengehalten; die wenig gebogene Lehne ist an der Rückwand mit Leder überzogen. — Als Bildung, deren Entstehung bis in das Mittelalter zurückgeht, darf dagegen der dreibeinige Hocker bezeichnet werden, der bei Rembrandt etwa auf Emausdarstellungen und auch sonst auf Bildern der Zeit überall zu finden ist. Doch hat auch hier das Barock für größere Bequemlichkeit gesorgt, indem an einem an der Hinterseite aufragenden Stock ein Querholz, das sich dem Rücken anschmiegte, angebracht wurde.[1]

Die Füße der Tische scheinen meist die Form einer Gabel, deren Arme sich in der Mitte überschneiden, besessen zu haben, wie derjenige auf dem Emaus im Louvre zeigt, der sich so charakteristisch von dem Renaissancemöbel auf Tizians Bild oder auf dem Abendmahl Lionardos unterscheidet. Doch kommen auch solche in der Bildung des Ohrmuschelstiles sowie die schwereichenen vierbeinigen mit einfach gedrehten Beinen vor. — Die Bilder an den Wänden wurden durch kleine Vorhänge, die an einem Messingstab mit Ringen befestigt waren, vor dem Staub, dem Feinde holländischer Hausfrauen geschützt. Eine Nachwirkung dieser Gepflogenheit zeigt Rembrandts heilige Familie in Kassel, bei welcher der Künstler in doppelter Absicht, um den Raum zu vertiefen und den Vorgang intimer zu gestalten, die Szene hinter einem das Bild halb verdeckenden Vorhang spielen läßt.[2]

---

[1] Einen hübschen Ueberblick über die Entwicklung dieser Stühle giebt O. Schwindrazheim, Deutsche Bauernkunst, Wien 1904, S. 124.

[2] Eine Uebernahme dieses Motives zeigt ein fast gleichzeitig entstandenes Schulbild Rembrandts von A. van Gaesbeeck im Leidener Museum. Unter den Kirchenmalern liebt es Hendrick van Vliet, vorne dunkelgrüne Vorhänge anzubringen, wie sie auch heute noch in einigen holländischen Kirchen zu sehen sind.

Von altholländischen Schränken, in die wie ein Bild Pieter de Hoochs lehrt, in vornehmen Häusern das Linnen gelegt wurde, hören wir im Verzeichnis nichts. Dagegen wird «een oud koffer» und «een lade» erwähnt. Man könnte dabei an die Truhe denken, die auf der Tobiasradierung von 1641 vorkommt oder an das Kästchen auf dem Doppelbildnis im Buckingham Palace. Die innen beschlagene Lade, welche auf dem Porträt des Uytenbogaert steht, entstammt wol noch der Gotik und mag eher in der Rechenkammer, die Rembrandt als Vorbild diente, als in seiner Wohnung gestanden haben. — Selbst auf Bettstellen erstreckte sich Rembrandts Interesse an kunstgewerblichen Gegenständen. Ein kostbar gearbeitetes vergoldetes Werk ist in seinen Einzelheiten recht wol auf der Danae in Petersburg, dem Tod der Maria (B. 99) und dem Segen Jakobs in englischem Privatbesitz zu erkennen.[1] Obgleich das im Inventar genannte Bett als ledekantie d. h. als kleines Bett bezeichnet wird, so darf man doch annehmen, daß es mit diesem identisch war, dessen Verfertiger darnach Verhulst gewesen ist. — Der bekannte Bettwärmer mit langem Stiel und runder, doppelt geschlossener Schale, in welche das Torf gelegt wurde, wird auch in Rembrandts Haus nicht gefehlt haben. Begegnet er doch so häufig auf holländischen Bildern, am sichtbarsten etwa auf dem bekannten Interieur Pieter de Hoochs in Amsterdam oder auf dem Wiener Bild des Jan Steen, auf welchem er dem ins Brautgemach geschobenen Paar von einem kleinen Jungen nachgetragen wird. Noch im 18. Jahrhundert kommt er in Zinnnachbildung unter dem holländischen Miniaturspielzeug vor. — Ebenso war der Kinderstuhl, ein hohes kastenförmiges Gestell mit geschnitztem Rand, das sich bis heute auf der Insel Marken bei Amsterdam erhalten hat, in Rembrandts Haus in Gebrauch. Das ließe sich von vornherein annehmen; er ist zudem auf einer Zeichnung, einer Studie nach Saskia, wiedergegeben. Eine andere sinnreiche Einrichtung, die ebenso wie das Gängelband dazu diente das Kind bei den ersten Gehversuchen zu halten, war der Rollwagen, den wir auf dem Hintergrund einer Radierung (B. 194) sehen. Da steht das kleine Wesen, wol Rembrandts eigenes Kind, in dem schützenden Holzkäfig und die Amme, die in das Atelier des Künstlers gekommen ist, vergnügt sich mit dem lustigen Gefangenen. — Die Wiege mit Vordach, die mehrfach auf heiligen Familien im Zimmer steht, bietet ein Beispiel für die

---

[1] Bode und H. de Groot haben zuerst die Beobachtung gemacht, daß die Betten auf diesen Darstellungen auf ein und dasselbe Modell zurückgehen.

feine holländische Korbflechterei der Zeit. Andere Belege für den häufigen Gebrauch guter Geflechte geben einige Körbe, so ein zweiseitiger, der von einem Schüler auf einem nach einem Entwurf Rembrandts gearbeiteten Bild mit Joseph im Gefängnis in Schwerin[1] genau nachgezeichnet ist, und Matten, die der Künstler auf Frühwerken anbringt. Für die Bestimmung eines etwa ein und einhalb Meter langen ovalen Korbes mit niedrigem Rand, der auf der Zeichnung einer Wöchnerin bei Hofstede de Groot vorne steht und auf einer Flucht nach Aegypten bei Boughton Knight merkwürdigerweise am Baume hängt, giebt eine andere Zeichnung in Rotterdam die Erklärung ab, auf der die Amme mit einem Kind auf dem Schoß in dem Gestell sitzt. Diese Körbe waren auch schon im 16. Jahrhundert in Anwendung, wie ein Stich des P. Ameriginus nach einer Zeichnung Pieter Breughels d. Ae. von 1563[2] und eine eigenartige etwas früher entstandene Darstellung in der Art des F. Floris,[3] auf welcher die Madonna in diesem Korb dem Christuskind die Brust reicht, beweisen. Eine entscheidende und originelle Rolle spielen sie anf einem Bild Jan Steens in der Sammlung Weber, auf dem die Ankunft von Zwillingen dargestellt ist. Hier hat sich eine Amme mit dem einen Kind bereits in solchem gewiß nicht sehr bequemen Ruhebett niedergelassen; der andere für die Versorgung des zweiten Kindes bestimmte Korb wird eben von dem Boden herabgereicht.

Das Kamin bildet den Mittelpunkt der Gemütlichkeit im holländischen Haus; da brennt das Feuer unter dem Kessel; da wurden wie Rembrandts blinder Tobias (B. 42) und die h. Familie im Louvre lehrt, Fische zum Dörren aufgehangen und Zwiebeln zum Trocknen an Schnüren aufgereiht.[4] Der Vater raucht seine Pfeife, das Spinnrad der Hausfrau surrt und tönt in leiser zarter Weise zusammen mit dem Knistern des Feuers, dem Schnurren der Katze.

Man stellt sich gerne vor, wie Saskia am Spinnrocken saß wie etwa die Frau des Tobias auf dem traulichen Interieur bei Fr. Cook,

---

[1] Den Zusammenhang der Zeichnung Rembrandts mit diesem Bild hat H. de Groot erkannt.

[2] Diese Stiche mit der Darstellung «de vette en de magere keuken» muß übrigens Jan Steen gekannt haben, von dem Bilder dieses Gegenstandes mit ähnlichen Motiven in Inventaren genannt werden und noch heute im Pariser Kunsthandel vorkommen sollen.

[3] Das Bild war 1901 im Kunsthandel.

[4] Daß in dem nicht deutlich sichtbaren Gegenstand am Kamin der h. Familie im Louvre Zwiebeln zu erkennen sind, ergiebt ein Bild Pieter de Hoochs, von dessen Aussehen ein Aquarell im Besitze Hofstede de Groots eine genaue Vorstellung gibt. Das Original scheint sich in Danzig zu befinden.

flink das große Rad drehte, das auf breitem umständlichen Unterbau ruhte. Vielleicht erklang dazu ein Lied von Kinderstimme — der Künstler hat ja den jungen Titus einmal singend abgemalt — und der Ton eines Saiten- oder Blasinstrumentes.

Denn soviel läßt sich sagen: Rembrandt hatte Freude an Musikinstrumenten, wie ja schon auf dem frühen Bild des Gerard Dou bei Cook eine Violine auf seinem Tische liegt. Wie wäre ein völliger Mangel an Interesse für Musik auch anders in dem liederfrohen holländischen Volk möglich gewesen? — Gewiß wäre es lehrreich einmal zu verfolgen, wie sich die musikalische Begabung der Niederländer, die heutigen Tages, soviel ich beurteilen kann, sich mehr nach der Seite des Rhythmus als des Klanges äußert und bekanntlich im 15. und 16. Jahrhundert ihre höchsten Triumphe feiert, in der bildenden Kunst spiegelt. Aeltere Meister wie die van Eycks, Memling, G. David und seine Schüler böten keine geringe Ausbeute, aber auch Jakob Cornelisz muß ein Freund der Musik gewesen sein nach der großen Kenntnis von Instrumenten zu schließen, die seine Werke verraten. Im 17. Jahrhundert brauchen wir uns nicht mehr in den Himmel zu begeben, um der Musik zu lauschen. In den feinen Häusern wird das Spinett gespielt — man denke an Darstellungen Terborchs, J. M. Molenaer, Gonzales Coques —; zur Mandoline, die ihr Plätzchen an der Wand hat, wird gesungen. Duos für Guitarre und Flöte oder für Guitarre und Violine, Trios für Orgel, Geige und Cello, für Cello oder Violine und zwei Flöten werden von den musizierenden Gesellschaften auf Bildern Pieter de Hoochs aufgeführt. Dann wird Gesang mit dem Cello und der Violine oder wieder mit dem Cello und der Flöte begleitet und Menuet zu Flöten- und Geigenspiel getanzt. Der Orgelbau muß hoch entwickelt gewesen sein; denn die Orgeln, die heute in Dorfkirchen zu sehen sind, stammen vielfach aus dem 17. Jahrhundert und gehören ihrer Bauart nach zu dem Schönsten, was vom Barockhandwerk geschaffen ist. Von der Volks- und Straßenmusik, von deren Mannigfaltigkeit die kläglichen Reste moderner Zeiten, die schlechten Drehorgeln, die sentimentalen neuen Glockenspiele, die nicht einheimischen Castagnetten nur eine schwache Vorstellung geben können, giebt Franz Hals, Adriaen von Ostade, und vor allem Jan Steen reiche Anschauung. Ihre Bilder lehren, wie erstaunlich erfindungsreich die Holländer in der Herstellung von Spektakelinstrumenten waren. Mit diesen wurde, wie heute noch ähnlich, ein erschrecklicher Lärm bei Volksbelustigungen verführt, daß die Hausmütter Jan Steens gut daran tun sich die Ohren zuzuhalten: da giebt es die Handleier, den Rom-

melpot, Dudelsäcke, Trommeln, Trompeten, ein Saiteninstrument, das aus einem Bogen mit eingeklemmter Schweinsblase besteht. Wenn es noch toller zugeht, blasen die Burschen auf Trichtern oder kratzen mit dem Löffel auf einem Eisenrost.

Jenem Saiteninstrument mit einer Blase entlocken einige Straßenkinder auch auf einer Zeichnung Rembrandts ein gewiß eigenartiges Getön, dem andere Kinder indes mit Andacht lauschen. Ebenso begegnen wir in des Künstlers Werk dem Dudelsack: auf der späten radierten Anbetung spielt ein Hirte damit dem Christkind ein Liedchen vor. Aber auch edlere Musik erklingt aus seinen Kompositionen. Auf der Hochzeit Simsons in Dresden macht ein Orientale mit der Flöte Tafelmusik; ein ander Mal auf einer Zeichnung bläst ein Flötist vor einer kleinen Gesellschaft. Man mag sich dabei erinnern, daß im Verzeichnis der Sammlungen «blas- en fluitinstrumenten» erwähnt werden. Unter den erstgenannten mögen Posaunen gewesen sein, wie sie von den kleinen Engeln auf der Allegorie mit dem Phönix gehandhabt werden. Minerva wird vom Künstler als musikliebend geschildert; unter den Büchern, aus denen sie Weisheit schöpft, liegt eine Mandoline, die vermutlich ebenso wie die Violine auf Dou's Bild unter den sieben «Snarinstrumenten» des Inventars mit inbegriffen ist. — Wie die kirchlich gesinnten Holländer seiner Zeit mag auch Rembrandt die Lieder des großen Psalmisten David wol gekannt haben. Schon Lukas von Leyden hatte diesen mit der Harfe neben sich dargestellt; auch war es üblich die Figur des singenden Königs als Orgelaufsatz zu verwerten. Rembrandt war selbst im Besitz einer Harfe. Wir könnten es annehmen, auch wenn es nicht ausdrücklich überliefert wäre. Auf den beiden Darstellungen nämlich, auf denen er David wiedergegeben hat, auf einer Zeichnung und einer Radierung, kehrt dieselbe Harfe mit großem Engelskopf an der Spitze wieder. Vielleicht besaß er mehr wie ein derartiges Instrument; denn die Harfen auf dem frühen Saul in Frankfurt und auf dem Bild im Besitz von Bredius sind wieder anders gestaltet und doch sind bei ihnen Stöpsel und Saiten so genau gezeichnet, daß man an eine wirkliche Vorlage denken darf. — Gewiß hatte sich Rembrandt die meisten Instrumente als Schmuck seiner Räume, aus der ihm nun einmal eigenen Freude an allen Gebilden künstlerischer Tätigkeit erworben, aber bedenkt man, daß er es unvergleichlich verstand darzustellen, wie die Musik mächtige Gefühle im Innern löst, so darf man annehmen, daß ihm selbst die Wirkung der Töne nicht fremd blieb.

An das Kunstgewerbe läßt sich die Plastik unmittelbar anschließen. Denn im damaligen Holland diente sie vor allem dekorativen Zwecken. Statuen in antikisierendem Geschmack, die nicht sehr sorgfältig ausgeführt waren, schmückten die Gärten, die in Rembrandts letzten Lebensjahren schon nach französischem Muster zurecht gestutzt wurden. Gipsabgüsse, etwa einen Merkur oder einen Amor, stellte man als Schmuck auf Gesimse oder Schränke; die Ateliers der Maler, die Läden der Kunsthändler standen voll von diesen matten gehaltlosen Nachbildungen. Nachdem die akademische Kunst des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts dazu beigetragen hat eine berechtigte Scheu vor Gipsabgüssen zu wecken, ist uns der Geschmack, den man zu Rembrandts Zeit an diesen Dingen fand, einigermaßen unverständlich geworden. Damals waren sie noch etwas Neues und die Künstler hielten es für nützlich und lehrreich, ihre Schüler nach Abgüssen arbeiten zu lassen. Rembrandt war aller Wahrscheinlichkeit der gleichen Ansicht. Denn es existiert eine Radierung von ihm, auf der ein Knabe bei Kerzenlicht eine Mädchenbüste abzeichnet. Auch darf man wol annehmen, daß der erstaunliche Reichtum an Abgüssen in seiner Wohnung Unterrichtszwecken diente. Dies mag zum mindesten für die zahlreichen Gipse nach Köpfen, Armen und Händen gelten. Bei der Erwerbung der Totenmaske des Prinzen Moritz, die nach der ausführlichen Angabe ein kostbares Besitztum war, werden vaterländische Gefühle bestimmend gewesen sein. War doch Rembrandt vermutlich ein guter holländischer Patriot, der mit treuer Anhänglichkeit an das Haus Oranien republikanischen Freiheitssinn verband! Darauf weisen die Allegorie auf den Westfälischen Frieden und der sogenannte Phönix, andererseits die Beziehungen zu C. Huygens, dem Prinzen Friedrich Heinrich und eben der Besitz jener Totenmaske. — Urkundlich beglaubigt ist, daß sich Rembrandt gelegentlich Gipsnachbildungen — einmal einen Simson und zwei andere Statuetten — auf Auktionen erwarb. Andererseits läßt sich einer interessanten Nachricht in Uffenbachs Reisebericht entnehmen, daß er selbst Freude am Abgießen hatte.[1] Dieser erzählt, wie er am 2. März 1711 in Amsterdam bei einem Bildhauer war, der allerhand Gemälde hatte: «er hatte auch einen Mohrenkopf, den Rembrandt nach dem Leben abgeformt haben soll, den er gar hoch hielte». Daß diese Angabe nicht aus der Luft gegriffen war, ergiebt das Inventarverzeichnis, in dem ausdrücklich ein nach dem Leben abgegossener Mohr aufgeführt wird. Viel-

[1] Auf die Stelle bei Uffenbach machte mich Hofstede de Groot aufmerksam.

leicht war es jener, der auf einer Radierung (B. 192) auf dem Gesims des Kachelofens in Rembrandts Atelier steht. [1]

Gerne wüßten wir, ob Rembrandt nicht auch selbst hin und wieder plastische Arbeiten ausgeführt hat. Bei einigen Nummern des Inventars erinnert man sich an Werke seiner Hand, so bei der Angabe «ein nach dem Leben modellierter Löwe und Ochse» an die Studien, die Rembrandt nach Löwen ausführte; unter den Plastikern der Zeit sieht man sich vergeblich nach einem Verfertiger derartiger Tierskulpturen um. Hatte er in der Tat das Werk geschaffen, so wäre es denkbar, daß von ihm weiter die zwei Büsten (gebouceerde contrefytsels) Bartholt Beens und seiner Frau herrührten. Doch da dieselben verschollen sind, läßt sich aus vagen Vermutungen nichts folgern.

Halten wir uns an das, was feststeht. Da verwundert man sich nicht genug darüber, wie reich die Sammlung des Künstlers an antiken Bildwerken war. Obgleich die griechische Plastik damals noch kaum bekannt gewesen ist, wird doch der Abguß eines derartigen Werkes ausdrücklich aufgeführt. Vor allem aber finden wir spätrömische Porträtbüsten, die allein einen großen Teil des Kunstbesitzes ausmachen. Dem Künstler muß hier einmal die individualisierende Charakteristik zugesagt haben. Das in der Barockzeit auffallende Interesse an der spätrömischen Kunst erklärt sich indes noch aus einem anderen Grund, aus einer verwandten formalen Auffassung. Hier wie dort bildet sich ein malerischer, auf optische Wirkungen berechnender Stil im Gegensatz zu der plastischen, in taktischen Abstufungen arbeitenden Kunst der griechischen Antike und der darin verwandten italienischen Renaissancekunst aus.[2] — Einige der antiken Werke haben bei Rembrandt starke Eindrücke hinterlassen.[3] So die Homerbüste, die er auf dem sog. Ariost wiedergab und für das Spätwerk im Besitz von Bredius sowie für die Zeichnung Homer auf dem Parnaß im Pandoraalbum verwertet hat. Den Sokrates benutzte er, wie schon bemerkt, für den Kopf des Petrus auf dem Hundertguldenblatt. Da die Zahl der aufgeführten antiken Büsten sehr groß ist, so darf man annehmen, daß mehrere nur Gipsabgüsse

---

[1] Allerdings ließe sich darüber streiten, ob die Büste einen Mohr und nicht vielmehr eine im Schatten stehende Mädchen(?)figur vorstellt, die dann etwa mit der auf dem Zeichner (B. 130) identisch sein könnte.

[2] Zu dieser Auffassung der spätrömischen Kunst hat Riegl: «Spätrömische Kunstindustrie» den Weg gewiesen.

[3] Vergleiche für das Folgende besonders J. Six in Oud Holland 1897, S. 1 ff.

waren. Aller Wahrscheinlichkeit nach giebt der Kopf, dessen scharfes Profil so rätselhaft den Hintergrund des späten Selbstbildnisses bei Carstanjen durchschneidet, eine dieser Masken wieder, wie sie — man vergleiche das frühe Schulbild der Minerva im Haag — in Rembrandts Atelier umherlagen oder sich den Draperien an der Wand einfügten. Vermutlich ist in dieser ein Bildnis Julius Cäsars zu erkennen; der Vergleich läßt sich mit den ihn in vorgeschrittenem Alter darstellenden Porträts wie ein solches einem Stecher der Rubenswerkstatt vorlag, eher als mit den durchgeistigten jugendlichen Büsten, von denen sich die schönste in London befindet, anstellen. Nach jener Stichfolge der Rubensschüler, die aus Bildnissen römischer Kaiser und Gelehrten besteht, ließe sich auch eine Vorstellung gewinnen, welche Büsten zu Rembrandts Zeit den oder jenen Namen, der in seinem Inventar vorkommt, führten, wollte man der Frage im einzelnen nachgehen.

Wie eigenartig mutet uns der Gedanke an, daß der Künstler seinen Besitz an griechischen und römischen Bildnerwerken nicht nur im Betrachten genoß, sondern auch selbst eifrig nach der Antike zeichnete, wie die Angabe einer Mappe mit derartigen Blättern in seiner Sammlung lehrt! Ist Rembrandt doch der Meister, dessen Namen man nennt, will man gegen eine Richtung zu Felde ziehen, die nichts bestrebte als die Antike oder die italienische Kunst nachzuahmen.

Man möchte sich fragen, ob das zweite aufgeführte «paquet vol antiekse teekeningen» wirklich Zeichnungen nach der Antike enthielt, wie von einigen Seiten[1] angenommen wird. Denn es muß Wunder nehmen, daß unter den zahlreichen erhaltenen Blättern bisher nur eine Studie nach einer nicht bestimmbaren römischen Kaiserbüste in Turin aufgefunden wurde.[2] Könnten nicht Zeichnungen, welche antike Stoffe darstellten gemeint sein? Deren sind uns genug bekannt; ihre Zahl wird durch das Verzeichnis der Zeichnungen de Groots noch beträchtlich vermehrt. Wie dem auch sei, in jedem Fall bleibt es dabei, daß Rembrandt der antikisierenden Richtung seiner Zeit, wenn auch nicht so sehr als selbständig tätiger, so doch als lernender Künstler und als gebildeter Mensch mit ganz anderem Interesse gegenüberstand als man häufig annimmt.

---

[1] Vosmaer u. J. Six a. a. O.

[2] In Michels Verzeichnis der Zeichnungen ist noch ein zweites Blatt nach der Antike in Frankfurt aufgeführt, das ich mich nicht erinnere gesehen zu haben und auch in de Groots Katalog nicht genannt wird.

Nach diesen Anmerkungen zu dem Inventar Rembrandts soll nicht der Eindruck bleiben, als sei der Nachweis geliefert, Rembrandt habe sehr Vieles unmittelbar von seinen Vorgängern übernommen. Es war allein die Absicht, zu begründen, daß dieser inmitten einer kunstgeschichtlichen Entwicklung steht, aus der sich ebensowenig die italienische Renaissancekunst der Blütezeit wie die Kunst der nordischen Länder des sechzehnten Jahrhunderts eliminieren läßt. Wollte man Rembrandt nach allen Seiten hin im Zusammenhang mit der Geschichte der Kunst erfassen, so würde es nicht genügen, auf die ihm vorausgehende Entwicklung, auf die Bestrebungen seiner Zeitgenossen im eignen Land einzugehen, es müßten auch die Fäden klargelegt werden, die ihn mit der künstlerischen Auffassung seines ganzen Zeitalters verbinden. Auf diese Beziehungen zum Barockstil näher einzugehen, erforderte eine gesonderte Untersuchung. Ich begnüge mich mit einem kurzen Hinweis.

Das Streben nach starker Gegensätzlichkeit von Hell und Dunkel, das in Rembrandts Kunst zum höchsten Stil wird, äußert sich auch in der Architektur dieses Jahrhunderts in dem ununterbrochenen weiten Vor- und Zurückspringen der einzelnen Architekturteile, in dem Vermeiden einer gleichmäßig belichteten Fläche. Bei Rubens tritt das gleiche Prinzip in anderer Weise zu Tage, indem bei ihm jeder Vorgang in gewaltigster Bewegung mit großer Freude an schwellenden plastischen Formen dargestellt wird. — Der ganze Geist dieses Zeitalters ist darauf gerichtet, die Seele des Einzelnen durch leidenschaftliche, hingebende und die subjektivsten Empfindungen lösende Gefühlserregung im Innersten zu erschüttern — man denke an Loyola, andererseits an die mannigfach sich zersplitternden, individualistischen protestantischen Sekten wie die Mennoniten, Pietisten, Mystiker u. a. So will auch Rubens durch den Ausdruck überschwenglichster Gefühle,

Murillo durch die Wiedergabe schwärmerisch zarter Empfindung den Beschauer über und über erschauern machen. Aus dieser das persönliche Gefühlsleben durchdringenden Geistesrichtung heraus wird bei den Romanen Darstellung höchster religiöser Extase Ziel des künstlerischen Wollens; in völligem Gegensatz dazu wendet sich bei den Germanen, vor allem bei Rembrandt das ganze Streben auf tiefe Verinnerlichung des seelischen Ausdruckes. Der stark subjektive Zug in Rembrandts Kunst, der selbst im Vergleich mit andern großen Künstlern als charakteristisch hervorgehoben werden darf, läßt sich im Zusammenhang mit diesen Erscheinungen seines Zeitalters begreifen.

Einer in der Ausdruckswiedergabe völlig verschiedene, in letzter Linie aber aus verwandten Quellen fließende Geistesrichtung der großen Maler der Barockzeit entspricht eine innen allen gemeinsame Linienführung, die sie von den Meistern des sechzehnten Jahrhunderts deutlich scheidet. Man vergleiche etwa, um möglichste Gegensätze zu wählen, eine mehrfigurige religiöse Darstellung Rembrandts, Rubens', und Murillos mit einer solchen aus der Renaissancezeit, etwa von Dürer und Raffael. Verfolgt man bei den fünf auf Taf. VI in Abbildung folgenden, beliebig ausgewählten Bildern den Verlauf der Kontur einer Gestalt und weiter die Grenzlinien, die Licht und Schatten trennen, so ergiebt sich, daß die Linie bei den Werken des sechzehnten Jahrhunderts in schönen einfach großen halbrunden Bögen, manchmal auch geradlinig verläuft; bei denen des folgenden Jahrhunderts dagegen bewegt sie sich in kurzwelligem Geschlängel rasch hin und her. Dies läßt sich selbst bei den Gesichtszügen beobachten. Vergleicht man das Kindergesicht des Rubens mit dem Dürers, so ist die Mund-, Nasen-, Augenlinie bei ersterem um Vieles gebrochener als bei letzteren. Das Gleiche gilt naturgemäß für jede andere Darstellung. Auf Tafel VII sind zum Vergleich einige Porträts der genannten Künstler nebeneinandergestellt. Wie ein Bau der Hochrenaissance sei er nun in Italien oder in einem anderen Land entstanden neben einem Barockbau leer und schlicht in der Linie wirkt, so auch die Umrißlinie eines Werkes wie die des Castiglione Raffaels im Vergleich zu der des Selbstbildnisses Rembrandts, das diesem ja bekanntlich als Vorbild diente. Die Linienführung Rembrandts stimmt auch hier vielmehr mit der des Rubens als mit der Raffaels oder Dürers überein.[1]

[1] Als Beispiel eines in der Linienführung barock bewegten Gewandes kann unter vielen andern Werken z. B. das Porträt eines Malers von Rembrandt (Bode V, 364) gelten.

Bei den Zeichnungen Rembrandts nach Lionardos Abendmahl wird der Unterschied der barocken Kontur bei dem ersteren und der renaissancemäßigen bei Lionardo besonders ersichtlich. Man betrachte die Gruppe auf der Dresdener Zeichnung links von Christus, die einem französischen Kritiker einen konfusen Eindruck machte, in der Tat aber ein ausgesprochenes Gefühl für dekorative Linie und zwar eben für die Linie des Barock zeigt. Läßt man nur diese auf das Auge wirken ohne zu suchen, wo die eine Figur beginnt, die andere endigt, so wogt ein seltsames Netz von Windungen, die sich verzweigen und durchschlingen, auf und nieder. Oder verfolgt man den Umriß, der über die Köpfe der Gestalten läuft, so ergiebt sich, daß die annähernd isokephale Anordnung bei Lionardo in eine Wellenlinie aufgelöst ist. Diese Vorliebe für Einfachheit und Geradlinigkeit der Kontur, die dem Renaissancemenschen zu eigen war, veranlaßte auch Lionardo vorn eine große gerade abschneidende Fläche in der tief herunterhängenden Tischdecke anzubringen, welche schon vor ihm Castagno, Ghirlandajo, C. Roselli und andere beliebten. Erst Tintoretto, in dem das Gefühl für die Barocklinie wach zu werden beginnt, hat diese einfache Horizontale in große stark geschwungene Bögen aufgelöst, indem er Figuren an die Vorderseite des Tisches setzte. Trotzdem verläuft bei ihm bei aller Unruhe seiner Kompositionen die Kontur immer noch in relativ einfachen Kurven, indem die Gestalten in eine einheitlich kreisende Bewegung versetzt werden. Seine Werke unterscheiden sich darin wesentlich von Kompositionen wie dem Abendmahl von Rubens in der Brera oder den Zeichnungen Rembrandts. Je mehr aber die Bewegtheit des Umrisses zunimmt, um so mehr bedarf es eines Ausgleiches, der nun durch kontrastierende geschlossene Licht- oder Farbenflächen geschaffen wird. Die Unruhe, die durch die gedrängten Gruppen auf beiden Seiten der Hauptfigur in Rembrandts Komposition kommt, wird dadurch gedämpft, daß Christus in die Vertikale versetzt ist und ein ruhiger, kaum ausgefüllter Dreiecksumriß seine Gestalt umgibt. Bei der Komposition Lionardos ist der Künstler, als er an die Ausführung eines Gemäldes ging, nicht geblieben, einmal wie oben schon bemerkt weil er historisch getreu verfahren und die Gestalten liegend darstellen wollte. Zum zweiten aber aus einem formalen Grund: nachdem er auf der Nachzeichnung die Figuren in seine bewegte Linienführung umgesetzt hatte, konnte er nicht die nunmehr leer wirkende vordere Fläche, welche durch die Tischdecke gebildet wurde, stehenlassen. Beim Gastmahl Simsons werden daher auch vorne Figuren angeordnet. Auch hier aber sitzt zur Beruhigung des Tumultes der

Linien auf beiden Seiten die Delila statuarisch in der Mitte. Aehnlich dient der stramm dastehende Türke auf zwei der Münchener Passionsszenen dem inneren Ausgleich; er ist nicht nur aus Freude an der Wiedergabe der malerischen Kopfbedeckung, wie Neumann annimmt, aufgestellt. Was sich bei der Abendmahlsdarstellung beobachten läßt, wiederholt sich bei den Emausbildern. Auch hier füllt Tizian einen großen Teil des Vordergrundes durch ein Tischtuch aus. Rembrandt verkürzt die Decke und läßt einen Tisch mit gewundenen Beinen sichtbar werden.

Die innere Einheit eines großen Kunstwerkes besteht nicht zum letzten darin, daß die Komposition bis in die kleinste Einzelheit hinein von dem Stil und dem Geist der Zeit, in der sie entstanden, durchdrungen ist. Die Linienführung eines Bildes Rembrandts ist von der Silhouette der Figuren, von dem Umriß der Licht- und Schattengrenze an bis zu den Säulen- oder Pilaster- oder Gesimsformen der Gebäude, den Mustern der Teppiche, den Bildungen der Geräte und Gefäße von demselben gleichmäßig wogenden rhythmischen Gefühl durchdrungen, welches dem höchsten Geschmack der künstlerisch empfindenden Menschen seiner Periode entsprach. Wie sich diese Geschmacksrichtung selbst in kleinen Dingen äußert, möge noch ein letztes Beispiel zeigen. Die Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts wählen für das abgerundete Bildformat den Kreis: sie schneiden die Darstellung rund aus oder schließen sie oben im Halbbogen ab. Die Künstler der Barockzeit, vor allem Rembrandt bevorzugen die ausgezogene Rundform, den flachen Bogen der gleichzeitigen Architektur. Zahlreiche Bilder namentlich Porträts des Künstlers sind in das Oval komponiert; selbst bei Radierungen, bei welchen das Format durch die Platte gegeben war, bildet häufig eine gedrückte Kurve den obereren Abschluß. Die Rahmen, welche in breitem massigen Barockstil entworfen waren, folgten der leichten Abrundung der Bildfläche, obgleich dies für die Herstellung gewiß nicht die bequemste Lösung war. Als Rembrandt die Madonna della Sedia nachzeichnete, gab er den umschließenden Kreis nicht an. Hätte er nach der Skizze ein Gemälde ausgeführt, wäre aus dem Tondo vermutlich ein Ovalbild geworden.

Das Bereich, welches dem großen Meister für die Befruchtung seiner Phantasie diente, war unbegrenzt. Es erstreckte sich nicht nur auf die ganze Natur; Kunstformen verschiedenster Zeiten und Völker verarbeitete sein allen Anregungen zugänglicher Geist; er schöpfte aus der geistigen Kultur seines Landes und nahm den künstlerischen Gehalt seines Zeitalters in sich auf. Man ist gewohnt, Rembrandt als

vereinzelt stehende, alles überragende Persönlichkeit aufzufassen, die wenig mit ihrer Zeit gemein hatte. Mit Recht in gewissem Sinn! Ist doch der Individualismus der Germanen kaum jemals in der Kunst gewaltiger und einseitiger zum Ausdruck gekommen als bei diesem Künstler, der ein mit einem Wort zu unterschreibendes Prinzip, das des Helldunkels, vom ersten bis zum letzten Werk in einem langen Leben rastloser Arbeit mit unerbittlicher Konsequenz verfolgt. Das Verständnis für seine Größe aber wächst, wenn man sich der Erkenntnis nicht verschließt, daß ein erstaunlicher Reichtum verschiedenartiger Elemente zusammenwirken mußte, um ihm für ein langes Leben dauernd Anregung zu schöpferischer Tätigkeit zu geben.

ANHANG

1. TIERSTUDIEN REMBRANDTS.

Ueberblickt man die große Menge verschiedenartiger Tiere, mit welchen Rembrandt seine Darstellungen — selbst solche, bei welchen es der gegebene Stoff nicht unmittelbar verlangte — belebte, so empfindet man, daß er seiner Heimat, dem Land der Haustiere und der mit Herden bedeckten Weiden, dem Land der erdenfrohen Häuslichkeit, welches die Liebe zu allen Tieren und gerade zu den unscheinbarsten wecken muß, treu geblieben ist. Wo anders als in Holland wäre ein großer Künstler darauf gekommen, auf einer Anbetung des Kindes zwei schöne Ochsen recht sichtbar im Vordergrund anzubringen (B. 45) oder der Erscheinung des Engels in Josephs Traum drei Kühe beiwohnen zu lassen (das Gemälde in Budapest)? Wie häufig biblische Bilder in der holländischen Kunst mit allerlei Getier ausgestattet werden, braucht im einzelnen nicht ausgeführt zu werden. Bei mancher Verkündigung an die Hirten verschwindet die eigentliche Handlung beinahe vor Kuh- und Schafherden. Selbst ein Künstler wie Jan Steen, der sich sonst verhältnismäßig wenig um Tiere kümmert, läßt auf einer Verehrung des Christkindes, die sich im Privatbesitz in Lemberg[1] befindet, einen großen Teil des Bildes durch einen artig gesattelten Esel einnehmen, welcher unter Aufsicht von Joseph abgeladen wird. — Frägt man sich, wie es kommt, daß die Tiermalerei in Holland solche Bedeutung gewann, so darf auf zwei Faktoren hingewiesen werden: einmal auf die schon berührte Kultur des Landes und den häuslichen Sinn der Holländer; zum andern auf den Einfluß des Handels, durch welchen das Interesse für ausländische Tiere gefördert wurde. Bei der Betrachtung der Tier-

[1] Das Bild ist mir durch eine Photographie im Besitze von Dr. A. Bredius bekannt geworden.

studien Rembrandts ergiebt sich von selbst die Zweiteilung in solche nach einheimischen und solche nach fremdländischen Arten.

Eine statistische Zusammenstellung besagt, daß der Künstler in der Zeit von 1634/35—1642/43 und wieder in den Jahren 1650—1655 am häufigsten Tiere darstellt; in den ersten Zeitraum fällt die bei weitem überwiegende Zahl. Läßt man die durch den Stoff bedingte Wiedergabe von Tieren unberücksichtigt, wie die des Ochsen und Esels auf der Geburt Christi, des Pferdes auf dem barmherzigen Samariter, so kommen von den gesamten 150 Tierdarstellungen etwa 90 Studien auf die erste, 25 auf die zweite Periode. In dem Mittelpunkt der ersten Gruppe stehen Werke wie die Predigt Johannes des Täufers in Berlin mit sieben Hunden, zwei Kamelen, einem Affen, einem Falken und einigen Pferden, der Rohrdommeljäger in Dresden, die Pfauhennen in Aynhoe Park, in dem der zweiten die drei geschlachteten Ochsen, der blutige Rock beim Earl of Derby mit dem Windhund und dem Pudel. Wann die im Inventar genannten verschollenen Werke: een schildereitie van haesen, twee hasewinden (Spürhunde) nae het leven, een schildereitie van een varcken, een paert nae't leven, een leeuwengevecht, een herdersdriffie[1] entstanden sind, läßt sich natürlich nicht angeben. Die Entstehung einer Reihe von Tierstudien, dabei unter den eben aufgeführten die Pfauhennen und die geschlachteten Ochsen hängt mit der Vorliebe Rembrandts für Stilleben in der Zeit, in der sie geschaffen, zusammen.[2] Andererseits darf auch auf des Künstlers Neigung zu Genremotiven in den dreißiger Jahren hingewiesen werden; denn verschiedene Hundegruppen auf Werken dieser Zeit sind durchaus genremäßig aufgefaßt. Doch wird man nicht fehl gehen, wenn man diese Perioden vor allem in Beziehung setzt zu Rembrandts häuslichem Leben. Namentlich zur Zeit Saskias, in welcher der Künstler ungetrübte Freuden am heimischen Herd genoß, wird ihn manches Haustier umgeben haben. Vielleicht besaß Saskia Singvögel, Hühner, Pfauen und Katzen — alles Tiere, die auf Bildern dieser Jahre teilweise gerade auf traulichen Innenräumen begegnen.

Daß der Künstler einen Käfig an der Decke hängen hatte, wie der Herr der Arbeiter im Weinberge auf dem Petersburger Bild, ist schon an sich wahrscheinlich, wenn man sich daran erinnert, wieviel

---

[1] Nur von dem Bild mit Hasen können wir uns keine Vorstellung machen; zu den anderen Darstellungen finden sich Beziehungen in Zeichnungen, Radierungen und Gemälden.

[2] Vergleiche darüber C. Neumann.

Gefallen der Holländer zu seiner Zeit an Zimmervögeln fand und heute noch findet. Wie jedes innerlich gesunde, von der Kultur noch nicht völlig besiegte Volk besitzt auch das holländische ein gut Teil Brutalität. Der gemeine Mann findet nichts darin, Finken, Amseln, Lerchen, selbst Nachtigallen zu fangen und in den Bauer zu stecken, geleitet von einer kindlich naiven Begierde, den Gesang recht nah zu hören. Die Freude an der Beobachtung der Vögel äußert sich denn auch in der niederländischen Kunst von der Miniaturmalerei an bis ins 17. Jahrhundert. Die Vogelbilder des Melchior de Hondecoeter, welche eine fast wissenschaftlich präzise Zeichnung der verschiedenen Arten zeigen, der Fink an der Mauer von Karel Fabritius — ein Werk, das in der älteren Kunst gewiß einzig in seiner Art ist — lassen sich von diesem Gesichtspunkt aus besser begreifen. Die außergewöhnliche Art des Aufhängens der Käfige an der Decke, die allgemein üblich war, wird durch einen Blick auf die Katze erklärt, die häufig auf demselben Interieur — so auch auf Rembrandts Arbeitern im Weinberg — am Boden spielt. Zwar soll es in Holland edelmütige Katzen geben, die auf Grund einer eisernen Erziehung neben dem Vogelbauer schlafen; aber wer will den sanften Pfötchen trauen?

Auf jenem Bilde ist dem Kätzchen noch ein Hund beigesellt. Auch er muß ein kleiner Hausfreund Rembrandts und Saskias gewesen sein. Kehrt er doch während der Zeit von 1635—1642 über ein dutzend Mal in verschiedenen, oft komischen Stellungen, die sich wol nur im Hause beobachten ließen, wieder. Auch jene im Inventar genannte Studie des jungen Titus: «drei Hündchen» weist darauf, daß der Künstler ebenso wie beiläufig Dürer[1] ein Liebhaber von Hunden war, wie er sich denn auch schon um 1631 zusammen mit seinem Hunde porträtiert hat. In der Rasse steht dieses mehr drollige als anmutige Tier vom Ende der dreißiger Jahre, das sich von dem pudelartigen Wesen jenes Selbstbildnisses unterscheidet, zwischen einem Schnauzer und einem Löwenhündchen in der Mitte; es erscheint bald halb, bald ganz geschoren und ist am besten nach der Radierung mit der Verstoßung der Hagar (1637), dem Tobiasbild im Louvre (1637), dem großen radierten Blatt mit Hanna und Simeon im Tempel (1639), der Studie des schlafenden Hundes (Rad. um 1640), dem Besuch der Elisabeth bei Maria (London 1640) und der Tobiasradierung von 1641 kennen zu lernen. Seine Charakteristika sind: eine spitz zulaufende, vorn ab-

[1] Vergleiche H. Thode: Die sieben Schmerzen der Maria von Dürer, Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsamml. 1902.

geplattete Schnauze, lange Ohren, dünne und eigentümlich gekrümmte Hinterbeine und ein kurzer struppiger Schwanz. Ist er identisch mit dem schon 1634 und 1635 auf der Radierung mit den wandernden Musikanten und der Kuchenbäckerin wiedergegebenen Hündchen, so tritt er hier noch mit jugendlicher Unbeholfenheit und allzugroßem dicken Kopf in ungeschorenem Zustand auf.

An der oft wenig anständigen Darstellung von Hunden hat sich mancher moderne Beschauer gestoßen. Ein kurzes Wort zum Verständnis dieser und anderer Motive auf Rembrandts Werken! Für die ganz vereinzelten Szenen aus dem sexuellen Leben bedarf es keiner sensationellen Bemerkungen, wie sie Muther gibt. Der Hinweis genügt, daß die Sinnlichkeit sich nur für den, welcher sucht, tendenziös äußert. Weniger einfach scheint es, eine Erklärung für die nicht so sehr sinnlich als vielmehr unästhetisch wirkenden Motive zu finden. Wie verschiedenartig wird über Werke wie den pissenden Mann oder die pissende Frau, die nackte Frau auf dem Erdhügel, über den Dresdner Ganymed und über Szenen auf der Predigt Johannes des Täufers, auf Diana und Aktäon, auf den Jüngern im Seesturm geurteilt, Darstellungen, zu denen noch einige weniger bekannte Zeichnungen gehören, wie das Spottblatt auf die Kunstkritiker, die Bibelillustration mit David, welcher Saul den Rockzipfel abschneidet, eine heilige Familie, bei welcher Maria das Christkind reinigt! Michel, M. Bell oder gar Knackfuß, welcher sich bei Besprechung des Ganymed noch einer besonders schulmeisterlichen Ausdrucksweise bedient, nennen sie geschmacklos, Blanc und v. Seidlitz meinen, daß man sie als streng naturalistische Studien aufzufassen habe, bei denen es Rembrandt mehr auf Richtigkeit als auf Schönheit angekommen sei. C. Neumann hält sie für naturalistische Uebertreibungen, die dem Zeitgeschmack entsprachen. Als natürlichste Lösung erscheint es mir indes, in den Darstellungen den Ausdruck eines derben Volkshumors zu erkennen, welcher heute noch in Holland so wenig wie damals seine Wirkung verfehlt. Neumanns Bemerkung gelegentlich der Bildnisse der Spätzeit (S. 485): Lustigkeit sei kein Gemütszustand Rembrandts, ist gewiß nicht richtig. Auch von den zahlreichen eben angeführten Werken abgesehen, spielt der Humor in Rembrandts Kunst während der dreißiger Jahre zweifellos eine Rolle. Oder sollte es wirklich nur Freude an eifrigem Naturstudium sein, wenn die Grabeswächter auf der Münchner Auferstehung von dem Stein, den der Engel gehoben, in drolligsten Situationen rückwärts herunterfallen, wenn auf der radierten Verkündigung an die Hirten (1634) die

Putten in der Luft Purzelbäume schlagen und die Kühe erschreckt ihre langen Schwänze durch die Luft wirbeln lassen, wenn auf der Pfannkuchenbäckerin ein kleiner Hund dem angstvoll blickenden schmutzigen Kinde den Kuchen rauben will, wenn auf einer Budapester und Berliner Zeichnung ein ungezogener vor Trotz schreiender Bub von der Mutter zur Tür hinausgetragen wird, um von verschiedenen Selbstbildnissen der Jahre zu geschweigen, auf denen der Künstler dem Beschauer hell ins Gesicht lacht? Die Intermezzi auf den religiösen Darstellungen wie auf jener Auferstehung oder Verkündigung an die Hirten entsprechen ganz dem Geist mittelalterlicher Mysterien oder Shakespeare'scher Dramen. Der Zeit, in der sie entstanden, wie ihrem Gehalt nach gehören sie mit den genannten zynischen Motiven zusammen. Schon dies spricht dafür, daß auch letztere humoristisch aufzufassen sind. Für den Humor des Unanständigen giebt es zudem genug Analogien in der zeitgenössischen Literatur;[1] er ist aber im besonderen — ich glaube damit nicht zu irren — dem niederländischen Volke zu eigen. Davon weiß die Geschichte der Kunst zu erzählen. Ich erinnere nur an die Erzählung van Manders von der Künstlersignatur des Patinir, an Szenen auf Werken des Hieronymus Bosch, Pieter Breughel d. Ae., Potters, Jan Asselijns, weiter an Kühe Potters und Pferde Wouwermanns, die der Holländer heute noch mit freudigem Ergötzen betrachtet, an die pissenden Kinder des Rubens, die von Jordaens und von der belgischen Plastik nachgeahmt wurden. Aehnlich fand auch Rembrandts Hund auf dem barmherzigen Samariter von 1632[2] Nachfolge, so auf einem Bild des Dirk Stoop bei Hofstede de Groot, auf einem anderen von Horemans im Leipziger Museum. —

Rembrandt verleugnet nie seine Herkunft aus dem Volk. Zwar entstammen Künstler wie Tizian oder van Dyck auch nicht vornehmer Familie, aber man kann sich nicht vorstellen, daß sie, seit ihnen Fürsten schmeichelten, jemals auf den Gedanken gekommen wären, sich mit Darstellungen von toten Schweinen oder geschlachteten Ochsen zu befassen. Freilich empfand man im Jahrhundert des großen Krieges nicht so sensibel als heutigen Tages. Und zudem muß man annehmen, daß es die Schlächter in Holland damals ebenso wie gegenwärtig verstanden, in besonders sauberer und geschickter Weise ihre Ware aufzuhängen und auszustellen. Denn die Kunst der schönen

---

[1] Um drei nichtholländische Namen von gutem Klang zu nennen: Shakespeare, Grimmelshausen, und ein Jahrhundert zurück Luther.

[2] Er wird von v. Seidlitz zum Teil aus ästhetischen Gründen schwerlich mit Recht einer Schülerhand zugewiesen.

Auslage muß jedem Betrachter holländischer Läden, Marktstände oder Gemüsekarren auffallen, auch wenn er nicht weiß, daß dem Holländer der Sinn für das Stilleben eingeboren ist. Was aber die lebenden Schweine betrifft, so nehmen sie sich auf holländischen Weiden um sehr viel manierlicher aus als unser in dumpfen Ställen hausendes Geschlecht. Ja, der Haut der in Deutschland nicht so häufigen gefleckten gelbborstigen Rasse ist ein Reiz zu eigen, der es begreiflich macht, daß sich Künstler wie P. Potter oder Isaack van Ostade die Mühe des Studiums nicht verdrießen ließen. Rembrandt lockte vor Allem die Psychologie dieser Tiere und es ist nicht zu leugnen, daß er auf den zwei erhaltenen Zeichnungen bei Bonnat, namentlich auf der späteren, das faule Herumlungern auf der Erde, das blöde Vorsichhinstarren und instinktive gierige Schnüffeln in unvergleichlicher Weise und gewiß nicht ohne Humor zum Ausdruck gebracht hat.

Kommen Darstellungen von Schweinen, von Schafen und Kühen nur versprengt in Rembrandts Werk vor, so liegt es an den gegebenen Stoffen, die der Künstler bevorzugte, wenn sich bei den Pferdestudien eine deutliche Entwicklung beobachten läßt. Allerdings verläuft diese nicht gleichmäßig; man muß sogar gestehen, daß der Künstler bis in die späte Zeit nicht viel Glück in der Zeichnung der Pferde hatte. Wol weiß er auch hier, den Kopf trefflich zum Sprechen zu bringen, versteht es, bald naive stumme Treue bei den Tieren auf Bildern des barmherzigen Samariters, bald leidenschaftliche Wildheit auf denen der Löwenkämpfe oder unaufhaltsames Vorwärtsdrängen auf dem bestgelungenen Pferd des Reiterbildnisses bei Tarnowski, das in Ausdruck und Beinstellung auffallend Dürers Roß auf «Ritter, Tod und Teufel» gleicht, wiederzugeben. Auch sind die Tiere der späteren Zeit weniger hölzern als die der frühen, das Knochengerüst kommt klarer zum Vorschein, die Oberfläche spiegelt richtiger die Reflexe. Aber die Tatsache, daß er sich in mehreren Fällen an ältere Vorbilder anlehnt und die oft wenig charakteristischen Umrisse auf Radierungen und Skizzen unausgefüllt stehen läßt, lehrt, daß ihm zum mindesten die Wiedergabe des sich bäumenden Tieres nicht lag, wie ja überhaupt dem Künstler als echtem Holländer urwüchsige dramatische Veranlagung nicht zu eigen war. — Die Modelle scheinen meist Arbeitspferde gewesen zu sein. Wenigstens unterscheiden sie sich wesentlich von denen der Maler vornehmer Reiterporträts, wie A. Cuyps, Th. de Keizers, Pacx', Hillegaerts u. a., einer Rasse, deren auffallendes Charakteristikum ein außergewöhnlich kleiner Kopf, kurzer Nacken und mächtig ausladender Körperbau ist. Diese von

der Aristokratie bevorzugten Tiere, denen wir auch auf den Werken des Velasquez begegnen, entsprachen dem Schönheitsideal der oberen Stände. Roß und Reiter sind auf den Bildern des Velasquez, des van Dyck und einiger holländischer Künstler aus einem Guß, in gleichen Verhältnissen gebaut. Da nun die Maler den Porträtierten schmeichelten, indem sie die Wirkung der weitausgreifenden Kostüme und der Halskrausen, die den Nacken niedrig erscheinen ließen, verstärkten und die Gestalten absichtlich in die Länge zogen, so mögen sie auch die Tiere im Sinne der Besitzer etwas nach eigner Form gemodelt haben.

Sorgfältiger als die Bildung des Pferdes ist die des Maultieres vom Künstler studiert worden. Um 1640 muß er ein solches unter Augen gehabt haben. Denn das Tier auf der Verstoßung der Hagar im Victoria- und Albertmuseum in London, auf dem Besuch der Elisabeth bei Maria in London, beide von 1640, auf der Radierung der Engel verläßt die Familie des Tobias vom folgenden Jahr und einer vermutlich gleichzeitigen Zeichnung der Albertina mit derselben Darstellung ist evident dasselbe. Da ein Maultier sonst in Rembrandts Werk nur noch auf der späten Radierung mit der Opferung Isaaks vorkommt, bei welcher die Wiedergabe durch die Erzählung nahegelegt war, so möchte man annehmen, daß jenes auch mit dem Tier auf dem Hundertguldenblatt identisch ist, besonders wenn man beachtet, daß der Treiber dem der Tobiasradierung von 1641 ähnelt und auch der alte Mann links bei den Pharisäern an den Vater des Tobias gemahnt. v. Seidlitz bemerkt, daß dieses gewöhnlich um 1649 angesetzte Werk vielleicht schon in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre begonnen wurde. Nun ist es ja bei Rembrandt nicht ungewöhnlich, daß er frühere Studien später wieder benutzt, doch ist es auffällig, daß in der Tat die Kamele im Hintergrund auf die frühere Zeit weisen, überhaupt die Vorliebe für Genreszenen und Tiere — vorn ist noch ein Hund recht sichtbar angebracht — eher an die Zeit der Predigt Johannes des Täufers erinnert. Hinzu kommt, daß der Dreiecksaufbau, die etwas künstliche Vervollständigung desselben durch den Gewandbausch unter dem linken Arm Christi wie schon bemerkt ähnlich auf dem radierten Selbstbildnis von 1639 zu beobachten ist und — noch eine Nebensächlichkeit — der Künstler gerade am Ende der dreißiger und im Beginn der vierziger Jahre häufig den Raum durch Schattenrisse vertieft,[1] wie auf den Radierungen Rembrandt und Saskia von 1636, Adam und Eva von 1638, auf der Hochzeit Simsons vom selben Jahr, auf der

[1] Vergleiche auch C. Neumann S. 269.

Tobiasradierung von 1641, der sogenannten Wiege bei Boughton Knight um 1643 und am verwandtesten vielleicht auf der Nachtwache.

Rembrandts Tierstudien sind für seine Entwicklung nicht eben von entscheidender Bedeutung. Aber für den großen holländischen Künstler verstand es sich von selbst, daß er die einheimische Tierwelt kannte. So schenkte er auch, ohne eingehende Studien zu machen, dem Federvieh Beachtung. Im Halbdunkel seiner Werke tauchen gelegentlich Hühner, Hennen und Küchlein, Tauben, Pfauen, Pfauhennen, Gänse auf. Eine gute, freilich nicht zweifellose[1] Studie mit Enten existiert in München. Schwäne sind auf holländischen Kanälen zu häufig, als daß sie wie in Deutschland in Künstlern und Dichtern durch ihr kühles vornehmes Wesen, ihr schimmernd weißes Porzellangefieder phantastische Vorstellungen hätten wecken können. Gleichwie bei den primitiven Niederländern erscheinen sie bei Rembrandt bisweilen in der Landschaft, als gehörten sie wie das Schilf am Ufer oder der Kahn auf den Wellen zum Bilde des Wassers. Auch einige andere Vögel, deren Namen für den Deutschen keinen ganz gewöhnlichen Klang haben, sind auf den sumpfigen Wiesen Hollands nicht selten, wie der Reiher, welcher dem Künstler wol für den Phönix seiner allegorischen Radierung als Vorbild diente, die Schnepfe, die auf einer Studie nach Rembrandts Vater an der Wand hängt, die Rohrdommel, mit der sich der Künstler auf dem Dresdner Bild porträtierte.

Sieht man von der bedeutungslosen Wiedergabe einer Eule und eines Falken ab, so bleiben allein noch Vogelarten, die durch den Kolonialhandel eingeführt wurden. Im ganzen übertreffen die Studien Rembrandts nach fremdländischen Tieren bei weitem die nach einheimischen; eine Tatsache, die beweist, daß den Künstler im allgemeinen, Rembrandt im besonderen, keineswegs immer nur die schöne Linie oder Farbe um ihrer selbst willen interessiert, ihn vielmehr auch das Wesen eines Objektes aus irgendwelchen persönlichen Gründen zum Studium reizen kann. So lockten den Künstler die ausländischen Tiere zur Nachzeichnung allein um der Neigung für Dinge willen, die ihm seltsam und eigenartig erschienen. — Einen Paradiesvogel barg er in einer Lade, wie das Inventarverzeichnis berichtet. Von dessen Aussehen hat er uns ein Bild in einer Zeichnung bei Bonnat hinterlassen; denn diese steht zweifellos im Zusammenhang mit der Angabe des Verzeichnisses. — Ein altes Fräulein namens Katharina Hoogsaet, das Rembrandt in später Zeit porträtierte, mußte er mit seinem Papagei

[1] Siehe die Bemerkungen über einen Teil der Münchner Zeichnungen in Hofstede de Groot's Katalog der Zeichnungen.

abkonterfeien. Merkwürdigerweise ist der Vogel dem Künstler etwas mißlungen, obgleich er gewiß genug Papageien gesehen hat. Denn wollen wir den Bildern P. de Hoochs, Jan Steens und anderer Interieurmaler Glauben schenken, so war es in vornehmen Familien Gebrauch, einen solchen ebenso wie ein Aeffchen und einen Mohrenknaben im Hause zu haben. — Frei und groß dagegen ist die Zeichnung des Adlers auf dem Ganymed, dessen mächtige Schwingen den Rahmen zu sprengen scheinen. Man möchte annehmen, daß dem Künstler in Amsterdam Gelegenheit zum Studium nach der Wirklichkeit geboten wurde, da es sich in den meisten Fällen sicher bestimmen läßt, ob er ein Tier aus eigner Anschauung und gründlichem Studium kannte oder nicht.

Dies gilt namentlich für die Darstellungen von Löwen, von denen eine Auswahl von mehr als zwanzig Blättern — die Fälschungen abgerechnet — erhalten ist. In der frühen Zeit bis in die Mitte der dreißiger Jahre mußte der Künstler versuchen, sich nach Katzen oder Wappenlöwen eine Vorstellung von dem treuen Begleiter des h. Hieronymus zu bilden. Ueber die Resultate mag er später selber gelächelt haben, als er Löwen in Wirklichkeit sah. Um 1640 befand sich nach Vosmaer in Amsterdam eine Menagerie, auf welcher Rembrandt vielleicht seine Studien gemacht hat. Stilkritisch läßt sich mit Sicherheit sagen, daß diese zwischen 1635 und 1650 entworfen sind. Denn zur Zeit des h. Hieronymus von 1635 hatte er noch keine lebenden Löwen gesehen; auf der um 1650 entstandenen Zeichnung bei Hofstede de Groot, die Daniel in der Löwengrube darstellt, beherrscht er ihre Formen vollkommen. Die große Löwenjagd von 1641 wird im Zusammenhang mit jenen Blättern entstanden sein — die beiden anderen Radierungen halte ich mit de Groot für Frühwerke —, auch geben wol die Elefantenstudien, von denen die eine 1637 bezeichnet ist, einen ungefähren Anhaltspunkt für die Datierung. — Der König unter den Tieren ist oft der Freund großer Künstler gewesen, in älterer Zeit naturgemäß solcher, die Gelegenheit hatten, ihn zu beobachten, wie einiger Venezianer, Dürers, der in Antwerpen Studien machen konnte, Rubens'. Dem feurigen Temperament des Vlamen gefiel die ungezähmte Leidenschaft des Tieres, der stillen Tiefe des Holländers die in Fesseln geschlagene Kraft, die sich gewaltsam hinter matter Resignation verbirgt. Saftig und breit bildet der Lavierpinsel den elastisch schmiegsamen Körper nach; die Tatzen dehnen sich voll und weich, wo sie den Boden berühren; ein Gemisch von vermeintlicher Gutmütigkeit und lauernder Tücke, von Treue und Wildheit dringt aus dem Blick des vorgereckten Kopfes. Nur im ruhenden Tier konnte

der grandiose Bau, dessen Linie sich von dem flachen Hinterteil nach dem übergroßen Kopf zu wie in mächtiger Spirale plötzlich aufrollt, vollkommen sichtbar werden. Nicht in den Löwenjagden kommt die Nachempfindung für dessen Wesen am schönsten zum Ausdruck, sondern in einer Komposition wie jener Zeichnung mit Daniel in der Löwengrube: da drängen und schmiegen sich die mächtigen Tiere um den friedlich betenden Knaben mit gähnendem Rachen, mit weicher zarter Scheu.

Eignete sich für die Löwenstudien die gelbbräunliche Sepia, die Pinsel- und Federzeichnung, so stimmte die grauschwarze körnige Kohle in Ton und Material zur Haut des Elefanten. Unter den drei Zeichnungen — zwei in der Albertina, eine im British Museum — steht namentlich die Londoner Studie auf der Höhe der schönsten Löwenstudien. Mit weniger Strichen ließen sich das dicke verwitterte Fell, die massiven Füße, welche alten Baumstämmen gleich die unendliche Last des Körpers mit fast komisch primitiver Statik tragen, das schlaue Auge, das als winziger Punkt aus dem mächtigen Bau hervorragt, der Rüssel, in dem die ungeheure Kraft des Tieres allein flüssig geworden scheint und der absichtlich plumbe Umriß des Leibes bewegt ausklingt, nicht wiedergeben.

Der Elefant machte dem Künstler solchen Eindruck, daß er ihn im nächsten Jahr für die Radierung Adam und Eva verwertete. Hier wandelt er kurioserweise als einziger Vertreter des Tierreiches im Paradies. — Die Uebernahme der Studie ist bezeichnend. Rembrandt füllt seinen himmlischen Garten nicht mit allerlei möglichen und unmöglichen Tieren, wie es mittelmäßige niederländische Künstler öfters beliebten. Als großer Meister geht er auf das Wesen der Handlung aus und vergißt nicht den Kern über den vielen Kleinigkeiten, an welchen er bei der ihm und seinem Volk nun einmal eigenen Gabe für behagliche, von Episoden reich durchflochtene Erzählung wol gelegentlich Freude bewies: für die Darstellung des Sündenfalles genügte es ihm, den außergewöhnlichen Ort der Handlung durch ein Beispiel aus einer fremden Tierwelt anzudeuten. Zum anderen aber — und dies ist entscheidender — giebt er nur wieder, was er gesehen und gründlich studiert hat, seltene Fälle ausgenommen, für die gewöhnlich der Wunsch der Besteller die Erklärung abgiebt. So hat er fast niemals Fabelwesen entworfen. Man kann nicht sagen, daß der Göttervater als Satyr auf den zwei Darstellungen Jupiters und Antiopes, daß der Satan mit Bocksfüßen auf einer Zeichnung der Versuchung Christi einen lebensvollen Eindruck machten. Auch hat der Künstler nicht die Apokalypse illustriert, ob-

gleich sich sonst eine Bilderbibel aus seinem Werk zusammenstellen ließe. Der Widder auf der Erscheinung Daniels in Berlin hat nichts von dem gewaltigen Geist der Visionen Dürers; die Hörner, die ihm nach der Bibelstelle ins Unermeßliche wachsen, sind versteckt und ungeschickt angebracht. Ebenso deuten alle Darstellungen von Engeln auf die Unsicherheit in der Wiedergabe ungesehener Dinge. Entweder lehnt sich Rembrandt hier auffällig ängstlich an das Modell an oder er nimmt sich ältere Meister wie Raffael, Michelangelo, Marten vom Heemskerk, Domenichino[1] zum Vorbild. — Die häufig geäußerte Ansicht, der Künstler sei Phantast, muß eingeschränkt werden, wenn damit die Zeichnung seiner Gestaltenwelt gekennzeichnet werden soll. Sie ist nur berechtigt, wenn man den Stil seiner in der Tat unwirklichen Beleuchtung im Auge hat. Rembrandt besaß nicht die Kombinationskraft eines Dürer, er sah nicht die Welt voller Dämonen, die ein die Grenzen der Realität leicht überspringender Sinn sich schuf; als echter Niederdeutscher sah er sie wie sie war. Aber die Phantasie, die ihm als Germanen zu eigen war, verlangte ihr Recht, sie wob um ihn den goldnen Schleier, durch welchen er nun die ganze Welt in eigener Beleuchtung erblickte: die oft gewöhnlichen Züge seiner Gestalten müßten bei der Genauigkeit, mit der er sie wiedergab ernüchternd wirken, umwogte sie nicht der phantastische Rausch seiner Farben, seines Lichtes.

Auch dem großen Künstler sind Grenzen gesetzt. Bleibt man sich seiner Größe bewußt, so hat man ein Recht, ihnen nachzugehen, da durch sie erst seine Eigenart genau umschrieben werden kann. Ja, es ist gut sie kennen zu lernen. Denn der Glorienschein, der die Genien der Menschheit umgiebt, strömt nicht Licht noch Wärme aus, wenn diese von der Nachwelt in Räucherwolken gehüllt werden. Könnte uns Michelangelo oder Tizian mehr sein, wenn wir den einen als Koloristen, den anderen als Meister der plastischen Gesetzmäßigkeit preisen wollten? Auch Rembrandts Größe ist nicht zu denken ohne seine Einseitigkeit. Er dürfte nicht der größte Holländer genannt werden, wäre er pathetisch wie Rubens, kühl wie Velasquez. Darin aber unterscheidet er sich wie jeder große Künstler von dem Mittelmaß, daß er sich in sicherer Selbsterkenntnis von Gebieten fernhält, die seiner Natur nicht entsprechen. Nur dort strebt er Vollkommenes zu leisten, wo die Quelle seiner genialen Begabung reich und mächtig sprudelt. So scheint es uns, als sei sie unbegrenzt.

[1] Die diagonal aus der oberen Ecke des Bildes heraustretende Puttenschar auf Domenichinos Kommunion des h. Hieronymus im Vatikan gab ihm, wie mir scheint, Anregung für die Engel auf der h. Familie in St. Petersburg.

2. REMBRANDTLITERATUR SEIT GERSAINT.

Die Titel derjenigen Werke oder Aufsätze, durch welche die Rembrandtforschung entschieden gefördert wurde, sind gesperrt gedruckt. Nicht aufgeführt sind 1. die Kataloge von Ausstellungen, öffentlichen und privaten Sammlungen, obgleich sie oft Wesentliches zur Kenntnis der Gemälde beigetragen haben, 2. Werke, die einzelne Zeichnungen Rembrandts in Reproduktionen enthalten, 3. die Literatur über die Beleuchtung der Nachtwache, 4. Schriften, die allein modernen Tendenzen dienten; diese sind teilweise für die Kultur der Gegenwart von Interesse, aber für die Wissenschaft, die sich mit dem Wesen des Künstlers beschäftigt, von wenig Belang. 5. Erzeugnisse der Belletristik, wie Romane, Theaterstücke und Gedichte.[1]

1751 Gersaint, Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'œuvre de Rembrandt. Composé par feu M. Gersaint et au mis au jour avec les augmentations nécessaires par les sieurs Helle et Glomy. Paris, Hochereau. (ins Englische übersetzt: T. Jefferys, London 1752).

1756 Yver, Pierre, Supplément au Catalogue raisonné de MM. Gersaint, Helle et Glomy. Amsterdam.

1774—83 Rembrandt van Rhyn, Levensbeschrijving van meest Nederlandsche Mannen en Vrouwen. Amst. en Haarlem. I, 133.

1796 Daulby, Daniel, A descriptive Catalogue etc. Liverpool.

1797 Bartsch, Adam, Catalogue raisonné de toutes les estampes, qui forment l'œuvre de Rembrandt. Wien.

1803 Deuchar, David, Collection of the most eminent masters of the dutch and flemish Schools etc. Edingburgh. Fol.

1817—25 Zani (Abbate), Enciclopedia metodica criticoragionata delle belle arti. Parma.

1822 Chalon, John, Works of Rembrandt. London.

1824 De Claussin (Le Chevalier), Catalogue raisonné. Paris. Supplément par le même. Paris 1828.

1829—42 Smith, John, Catalogue raisonné of the works of the most eminent dutch, flemish and french painters. London. 9 Bde.

[1] Leider habe ich zu spät erfahren, daß Herr Krusemann im Haag eine viel ausführlichere Rembrandtbibliographie zusammengestellt hat und für den Druck vorbereitet.

1836. Wilson, Thomas, A Descriptive Catalogue of the Works of Rembrandt. London.
1840 Descamps, La vie des peintres flamands et hollandais. Marseille.
— Immerzeel, J., Lofrede op Rembrandt. Nieuwe Werken der Hollandsche Maatschappij van Fraaije Kunsten en Wetenschappen. N. W. I, 477.
1842/43 Immerzeel, J., De levens en werken der hollandsche en vlamsche kunstschilders. Amsterdam. 3 Bde.
1843 Nagler, G. K., Leben und Werke des Malers und Radierers Rembrandt van Rijn. Haag.
1844 Novelli, F., Album di quarantuna incisioni del celebre Rembrandt ratagliate. Venice.
1846 v. Moranville, Rembrandt. Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst, Nr. 15.
1847 Beynen, L. R., Voordragt over Rembrandt. Kunstkronijk 81.
1849 Burnet, John, Rembrandt and his Works, London. Fol.
— Pui-aanteekeningen te Amsterdam van huwelijken eeniger voorname mannen zooals Abraham Bloemaert, Joost van Vondel, Rembrandt van Rhijn en anderen. Werken van het Historisch Genootschap te Utrecht, Kronijk, 5. Jahrg. 60.
1851 Rammelmann Elsevier, W. I. C., Over de ouders en geboorteplaats van Rembrandt van Rhyn. Nieuwe Algemeene Konst- en Letterbode Haarlem, I, 295.
1851—53 Mariette, P. J., Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les Arts etc. Paris.
1852 Lee, A. van, Iets over Rembrandt. Leeskabinet, II, 142.
1853 Planche, G., Rembrandt, sa vie et ses œuvres. Revue des Deux Mondes. Paris III, 244.
— Alvin, La vie de Rembrandt van Rhijn. Bulletin de l'Academie Royale des sciences et belles lettres de Bruxelles XX, part. 227.
1853—57 Blanc, Ch., L'œuvre de Rembrandt par la photographie décrit et commenté. Fol.
1854 Koloff, Ed., Rembrandts Leben und Werke. Historisches Taschenbuch von Raumer. Leipzig, 2. F. 401.
1855 Quinet, P., Rembrandt van Rhyn als kunstenaar beschouwd. De Recensent.
1856 Ising, A., Rembrandts leven en werken. Kunstkronijk XVII, 13.
1857 Bürger, W. (Thoré), Trésors d'exposition à Manchester en 1857. Paris.
1857—64 Kramm, De levens en werken der hollandsche kunstschilders. Amsterdam. 6 Bde.
1858—60 Bürger W. (Thoré), Les Musées de la Hollande. 3 Bde.
1859 Scheltema, P., Rembrandt, discours sur sa vie et son génie.
1859—64 Blanc, Ch., L'œuvre complet de Rembrandt, orné de bois gravés et de quarante eaux-fortes etc. 2 vols.
1861 Gautier, Th., De nachtwacht van Rembrandt. Algemeene Konst- en Letterbode 37. 45.
1862 Eeckhoff, W., Bijzonderheden omtrent het huwelijk van Rembrand van Rijn met Saske Ulenburgh. Europa III, 113.
— Eeckhoff, W., La femme de Rembrandt.
1863 Vosmaer, Ch., Rembrandt Harmensz van Ryn, ses précurseurs et ses années d'apprentissage. Haag.
— Scheltema, P. De Kinderen van Rembrandt. Aemstels Oudheiden V, 196.
— Vosmaer, C., Rembrandt en zijn gevolg in de musea te Kassel, Brunswijk en Berlijn. De Nederlandsche Spectator 81, 99, 171.
1864 Lagrange, L., Rembrandt. Le Correspondant. Paris XXVII, 156.
1866 Scheltema, P., Rembrandt, discours sur sa vie et son génie. Paris (nouvelle Edition par W. Bürger).

1867 Vosmaer, C., De gedachten der tijdgenooten over Rembrandt. Kunstkronijk XXVIII, 89.
1868 Vosmaer, Ch., Rembrandt Harmensz van Rijn, sa vie et ses œuvres. Haag, 2. Auflage 1877.
— Cundall, Joseph, The Life and Genius of Rembrandt, with thirty photographs. London 1868.
— Hamerton P. G., Etching and Etchers. London.
1869 Bürger, W., Meisterwerke der Braunschweiger Galerie, Familienbildnis und Landschaft von Rembrandt. Zeitschrift für bildende Kunst.
— Westrheene, T. van, Rembrandt. De Nederlandsche Spectator. 33.
— Montégut, F., Leyde, l'hôtel de ville de Harlem et Rembrandt, Utrecht et les frères Moraves. Revue des Deux Mondes I.XXXI, 555.
1870 Vosmaer C., Rembrandt. Kunstkronijk XXXII, 60.
— Stuers, V. de, Rembrandt van Rhijn naar C. Vosmaer. De Gids III, 277, 509.
1871 Daniels, C. E., Over Rembrandt en Hercules Seghers. De Nederlandsche Spectator 250.
— Vosmaer. C., Rembrandt. Kunstkronyk 1871, XV, 60.
— Vosmaer C., Oude aanteekeningen over Rubens, Jordaens, Rembrandt, Hals en Wouwermann. De Nederlandsche Spectator 62.
— Humphreys, H. Noel, Rembrandts Etchings Illustrated. London.
1873 Blanc, Ch., L'oeuvre complet de Rembrandt, orné de quarante eaux-fortes de Flameng et de trent-cinq héliogravures d'Amand Durand. 2 vols.
1874 Woltmann, Zwei Gemälde aus Rembrandts früherer Zeit. Zeitschrift für bildende Kunst.
— Vosmaer, C., Rembrandt en Ph. de Koninck, De Nederlandsche Spectator 268.
1875 Basan, S. und Watelet, Recueil de quatre-vingt-cinq estampes originales dessinées et gravées par Rembrandt. Paris. Fol.
1876 Lemcke, C., Rembrandt (in Dohmes Kunstwerke und Künstler).
— Fromentin, E., Les maîtres d'autrefois. Revue des Deux Mondes XIII, 91, 346, 602, 770. XIV, 110, 262.
— Fromentin, E., Les maîtres d'autrefois, Belgique-Hollande. Paris. 1903 ins Deutsche übersetzt von Frh. von Bodenhausen, Berlin.
1877 *Ausstellung von Radierungen Rembrandts im Burlington Fine Arts Club in London.*
— Middleton, Ch. H., Notes on the etched works of Rembrandt. London.
— Haden, F. Seymour, Introductory remarks to the catalogue of the Etched Work of Rembrandt, selected for Exhibition at the Burlington Fine Arts Club. London.
1877—78 Scheltema, P., Rembrandt van Rijn, Uitsprak van het Hof van Holland in het proces van Izaak van Harsbeeck . . . met Louis Crayers . . . Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis. 171.
1878 Woltmann, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte.
— Vosmaer, C., Rembrandt en Leveck. De Nederlandsche Spectator, 99.
— Middleton, Ch. H., A descriptive catalogue of the etched work of Rembrandt van Rhyn. London.
1879 Havard, H., L'art et les artistes hollandais. Paris.
— The works of Rembrandt, The Edinburgh Review or Critical Journal 151.
— Michel, E., Rembrandt aux musées de Cassel et de Dresde. Revue des Deux Mondes XXXV, 579.
— Vosmaer, C., Bizonderheden betreffende Rembrandt. De Nederlandsche Spectator 186.
1880 Durand-Gréville, Rembrandt à Saint-Petersbourg. La Nouvelle Revue 845.
— Amand-Durand, Oeuvre de Rembrandt. 2 Teile.
— Blanc, Ch., L'œuvre complet de Rembrandt, decrit et commenté. Paris. Fol. mit Atlas in Fol.

1879 Haden, F., Seymour, L'œuvre gravé de Rembrandt. Etude monographique, rédigée pour servir d'introduction au catalogue d'une exposition . . . en Mai 1877; Gazette d. b. arts.
1881 Alberdingk Thijm, J. A., Rembrandt, gehuldigd den 15 Juli 1881 in de Rijks-Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam. Dietsche Warande N. R. III, 513.
— Bode, W., Rembrandts früheste Tätigkeit. Der Künstler in seiner Vaterstadt Leiden. — Graphische Künste, Ges. f. vervielf. Kunst, Wien.
1881—82 Scheltema, P., Het sterfhuis van Rembrandt. Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis 311.
1882 Riegel, H., Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte. Bd. II.
1882—84 Huet, C. Busken, Het land van Rembrandt, 2 Bde., Haarlem. Ins Deutsche übersetzt von M. Mohr 1886—87.
1883 Bode, W., Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. Braunschweig.
— Dutuit, E., L'œuvre complet de Rembrandt. Paris. 2 Bde.
— De Vries, A. D., Aanteekeningen naar aanleiding van Rembrandts etsen (fortgesetzt von N. de Roever). Oud Holland.
— Roever, N. de, Een huwelijk van Rembrandt waarvan de eerste afkondiging twee eeuwen na zijn dood heeft plats gehad. Oud Holland, 1.
1884 Roever, N. de, Rembrandt, bijdragen tot de geschiedenis zijner laatste levensjaren, naar de gegevens door wijlen A. D. de Vries verzameld. Oud Holland, 82.
— Roever, N. de, Rembrandts Sterfhuis. Oud Holland.
— Granberg, O., Drei unbekannte Gemälde Rembrandts. Zeitschrift für bildende Kunst.
— A. R. Ein neuer Rembrandt in der Berliner Galerie. Kunstchronik S. 10.
— A. D. de Vries und N. de Roever, Rembrandt, Bijdragen tot de geschiedenis van zijn laatste levensjaaren. Oud Holland.
1884—87, Frederiks J. G., Het Portret der weduwe van den Admiral Zwartenhoud door Rembrandt. Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis.
1885 Gonse, L., L'œuvre de Rembrandt. Gazette des beaux arts. 2me pér. T. XXXII.
— A. Bredius und N. de Roever, Rembrandt, nieuwe bijdragen tot zijne levensgeschiedenis, I. Oud Holland.
— Michel, E., Rembrandt; in Collection des artistes célèbres. Paris.
1886 Lübke, W., Rembrandt; in Kunstwerke und Künstler (Gesammelte Aufsätze von W. Lübke).
— Springer, A., Rembrandt und seine Genossen; in Bilder aus der neueren Kunstgeschichte II.
— Wurzbach, A. v., Rembrandt-Galerie; eine Auswahl von hundert Gemälden nach den vorzüglichsten Stichen, Radierungen und Schwarzkunstblättern. Stuttgart.
— Lichtwark, A., Rembrandt und die holländische Kunst; in Stiche und Radierungen von Schongauer, Dürer, Rembrandt, mit Text von J. Janitsch und A. Lichtwark. Berlin.
— Dr. Sträter und W. Bode, Rembrandts Radierungen. Repert. für Kunstwiss. IX.
1887 A. Bredius und N. de Roever, Rembrandt, nieuwe bijdragen tot zijne levensgeschiedenis, II. Oud Holland.
— *Ausstellung von Radierungen Rembrandts im Museum of Fine Arts, Print Departement in Boston.*
1888 Woltmann-Wörmann, Geschichte der Malerei. Bd. III.
1888/90 O. Rembrandts Anatomische les van Prof. Nicolaes Tulp. Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis.
1889 ff. Lippmann, Fr., und Hofstede de Groot, C., Handzeichnungen Rembrandts van Ryn. Haag. (Bis jetzt 7 Bde in 3 Folgen).

1890 Bredius, A., Die Meisterwerke des Reichsmuseum in Amsterdam. München.
— Bredius, A., Die Meisterwerke der königl. Gemäldegalerie im Haag.
— v. Seidlitz, W., Ueber die Radierungen Rembrandts und die neue Rembrandt-monographie von Rovinski. Sitzungsberichte der kunstgeschichtlichen Gesellschaft VI, Berlin.
— Hofstede de Groot, C., Ein unbekannter Rembrandt in der Dresdner Galerie. Kunstchronik.
— Bredius, A., und de Roever, N., Rembrandt, nieuwe bijdragen tot zijne levensgeschiedenis, III. Oud Holland.
— Rovinski, Dm., L'œuvre gravé de Rembrandt. Reproduction des planches originales dans tous leurs états successifs. 1000 phototypies sans retouches. St. Petersburg. Atlas in Fol. Text in 4°.
— Michel, E., Francesco Baldinucci et les biographes de Rembrandt. Oud Holland.
1891 Bode, W., Die Rembrandts der Lichtensteingalerie. Graphische Künste, XIV.
1892 Madsen, K., Studier fra Sverig. Copenhagen.
— Hofstede de Groot, C., Rembrandt op 't Stadhuis te Amsterdam en in't Museum te Stockholm. De Nederlandsche Spectator.
— Müntz, E., Rembrandt et l'art italien. Gazette des beaux arts.
— v. Seidlitz, W., Rembrandts Radierungen. Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. III.
1893 Michel, E., Rembrandt, sa vie, son œuvre et son temps. Paris (ins Engl. übers. von Fl. Simmonds u. Fred. Wedmore, London, 1894).
— Hofstede de Groot, C., Rembrandt Imitator. De Nederlandsche Spectator.
— Hofstede de Groot, C., Een schets van Rembrandt naar Raffael. Oud Holland.
— Jordan, A., Bemerkungen zu Rembrandts Radierungen. Repert. f. Kunstwiss. XVI.
1894 Rovinski, Dm., L'œuvre gravé des élèves de Rembrandt et des maîtres qui ont gravé dans son gout. St. Petersbourg.
— Hofstede de Groot, C., Entlehnungen Rembrandts. Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsamml.
— Hofstede de Groot, C., Rembrandts Etsen. De Nederlandsche Spectator.
— Hamerton, P. G., Rembrandts etchings, London; in The Portfolio.
— v. Seidlitz, W., Rembrandts Radierungen. Leipzig. Fol.
1895 Haden, Seymour F., The etched work of Rembrandt, True and False. London.
— Schmid, M., Ueber das Hundertguldenblatt in der Kunstchronik, 3. Jan.
— Bode, W., Rembrandts Bildnis des Menoniten Anslo in der kgl. Galerie zu Berlin. Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsamml.
— v. Seidlitz, W., Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts, zugleich eine Anleitung zu deren Studium. Leipzig.
1896 Hofstede de Groot, C., Rembrandts Etsen. De Nederlandsche Spectator.
— Hofstede de Groot, C., Besprechung des kritischen Verzeichnisses der Radierungen von W. v. Seidlitz. Repert. f. Kunstwiss. XIX.
— Durand-Gréville, E., Rembrandt à Leyde. Gazette des beaux arts.
1897 ff. Bode, W., Rembrandt, Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde mit den heliographischen Nachbildungen. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Unter Mitwirkung von C. Hofstede de Groot. Paris, Ch. Sedelmeyer. Folio.
Besprechungen von W. v. Seidlitz in der Münchener allg. Zeit. u. A.
1897 Bode, W., Die Bildnisse der Saskia van Uylenborch als Braut und junge Gattin Rembrandts. Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsamml.
— Hofstede de Groot, C., Heeft Rembrandt in Engeland vertoeft? Oud Holland.
— Knackfuss, H., Rembrandt; in Künstler-Monographien. Bielefeld u. Leipzig.

1897 Loga, V. v., Rembrandts Studienkopf eines Juden in der kgl. Gemäldegalerie zu Berlin in Schabkunst gestochen von A. Krüger. Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsamml.
— Six, J., De Homerus van Rembrandt. Oud Holland.
— [Bredius A.], Onbekende Rembrandts in Polen, Galicie en Rusland. — De Nederlandsche Spectator.
1898 *Ausstellung von Gemälden Rembrandts in Amsterdam.*
— van Balen, C. L., Rembrandt, zijn leven en werken. Zutphen.
— Durand-Gréville, E., Rembrandt van Rijn. Revue encyclopédique Larousse. Paris, Okt.
— Dr. Delage, E., Note sur une œuvre ignorée de Rembrandt ou l'étude peinte du «jeune homme à toque de velours». Paris.
— de Swarte, Victor, Rembrandt. Nouvelle Revue. Paris.
— Venturi im Archivio Storico del Arte über eine Zeichnung Rembrandts in Turin.
1898/99 Hofstede de Groot, C., Die Rembrandtausstellung zu Amsterdam. 40 Photogravuren mit Text. Amsterdam.
1899 *Ausstellung von Werken Rembrandts in der Royal academy of arts in London.*
— Weizsäcker, H., Rembrandt und die religiöse Kunst der protestantischen Niederlande; in Der Protestantismus am Ende des 19. Jahrhunderts.
— Nicolle, Rembrandt aux expositions d'Amsterdam et de Londres, mit Einleitung von Bonnat.
— *Ausstellung von Radierungen Rembrandts im Britischen Museum in London. (Führer von S. Colvin.)*
— Seidlitz, W. v., Nachträge zu Rembrandts Radierungen. Repert. für Kunstwiss. XXII.
— Bredius, A., Nieuwe Rembrandtiana. Oud Holland.
— Bredius, A., Kritische Bemerkungen zur Amsterdamer Rembrandtausstellung. Zeitschrift für bildende Kunst.
— Veth, Jan, Een bydrage over Rembrandt. Lezing op 15 Maart 1899 gehouden voor de leden van «Arti et Amicitiae» te Amsterdam. Amsterdam.
— Bell, Malcolm, Rembrandt van Ryn and his work. London.
1900 Bierfreund, T., Rembrandt.
— [A. Waltz], Bericht über ein Rembrandt zugeschriebenes Gemälde im Colmarer Museum.
1901 Bell, Malcolm, Rembrandt; in: Great Measters of painting & sculpture, edited by G. Williamson, London.
— Hofstede de Groot, C., Varia omtrent Rembrandt. Oud Holland.
— Kruse, John, Forskningen under de senaste Aren. Nordisk Tidsschrift.
— Philippi, A., Die Blüte der Malerei in Holland, I. Franz Hals, Rembrandt und sein Kreis. Leipzig.
1902 (?) Bréal, Auguste, Rembrandt.
— Peltzer, A., Ueber Malweise und Stil in der holländischen Kunst. Heidelberg.
— Blanc, Ch., La vie de Rembrandt et son génie.
[1902] Rapport aan H. M. de Koningin uitgebracht door de Rijkscommissie tot het nemen van proeven betreffende de verlichting van Rembrandts Nachtwacht.
1902 Neumann, C., Rembrandt, Stuttgart.
Besprechungen von W. v. Seidlitz in der Münchener Allg. Zeit., Weizsäcker in der Frankfurter Zeit., Wöfflin in der Züricher Zeit., Lehmann im Kunstwart, W. Martin und Frl. Marius in niederländischen Zeitschriften, Drews (Rembrandt als Mystiker) in «die Kultur» u. s. f.
— Veth, Jan, Rembrandts Nachtwache. Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsamml.

1903 Zilcken, Ph., A propos de la lumière de Rembrandt. L'art moderne, No. 29.
1904 Muther, R., Rembrandt, ein Künstlerleben. Berlin.
— Rembrandt, des Meisters Gemälde in 405 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von A. Rosenberg. Klassiker der Kunst, II. Suttgart. u. Leipzig.
— Dyserinck, Joh., Een Hebreeuwsche inscriptie op een schilderij van Rembrandt. De Nederlandsche Spectator Nr. 19 u. 38.
— Sarre, Friedr., Rembrandts Zeichnungen nach indisch-islamischen Miniaturen Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsamml.
1905 Neumann, C., Rembrandt in Spemanns Museum. Lief. 16, 17 u. 18.
— Lübke-Semrau, Die Kunst der Barockzeit und des Rokoko (der Abschnitt über die niederländische Malerei von H. Hymans), Stuttgart.

TAFELN.

1. GEERTJE DIRCX UND TITUS (HAARLEM)

2. GEERTJE DIRCX (BRITISH MUSEUM)

1 MÄDCHEN (HENDRICKJE?)
IN DULWICH COLLEGE

2. AUSSCHNITT AUS DER SUSANNA
IN BERLIN

3. HENDRICKJE IN BERLIN

Taf. III
(zu S. 40 ff.)

1. TITUS BEI HESELTINE

2. STUDIE BEI CARSTANJEN

3. TITUS BEI HOLFORD

4. TITUS UND MAGDALENA VAN LOO (?) IN AMSTERDAM

GEMÄLDE VON MORETTO IN BERGAMO

1634 (B. 71)

1658 (B. 70)

DÜRER (UFFIZIEN)

RAFFAEL (PITTI)

REMBRANDT (HAAG)

RUBENS (LOWTHER CASTLE)

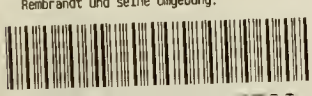
MURILLO (GAL. CORSINI)

DÜRER (BERLIN)

RAFFAEL (LOUVRE)

REMBRANDT (LONDON)

RUBENS (WINDSOR CASTLE)

60534

GETTY CENTER LIBRARY
ND 653 R4 V12
c. 1
Valentiner, Wilhelm
Rembrandt und seine Umgebung.
MAIN
BKS